

FFL-62

279

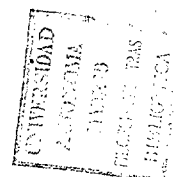
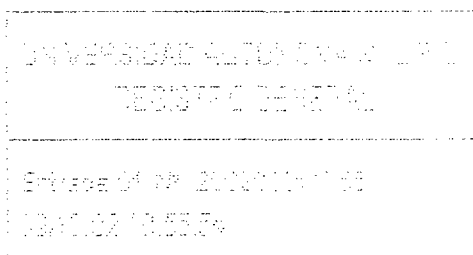
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID



5406507167

ALONSO CARBONEL (1583-1660), ARQUITECTO DEL REY Y DEL CONDE-DUQUE DE OLIVARES

JUAN LUIS BLANCO MOZO



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID
2002

Reg. FFL-200183

FICHA TÉCNICA:

Tesis doctoral inédita.

Título: “Alonso Carbonel (1583-1660), arquitecto del rey y del conde-duque de Olivares”.

Autor: Juan Luis BLANCO MOZO.

Director: Fernando MARÍAS.

Facultad: Filosofía y Letras.

Departamento: Historia y Teoría del Arte.

Universidad Autónoma de Madrid.

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN: CARBONEL, SU ESTUDIO: UNA NECESIDAD.....	5
PRIMERA PARTE: LOS INICIOS (1583-1626).....	13
Capítulo I. La primera formación.....	15
1. Albacete, en La Mancha.....	15
2. La carpintería en la tradición constructiva local.....	23
3. Alonso Carbonel y Villanueva.....	34
4. El taller de Antón de Morales.....	47
5. El arte de la escultura en el Madrid de Felipe III.....	60
Capítulo II. El retablo mayor de Getafe.....	71
1. Los años oscuros (1603-1611).....	71
2. Los primeros encargos.....	76
3. El retablo mayor de la Magdalena de Getafe.....	88
4. Su clasicismo: entre la tradición herreriana y manierista.....	94
5. El asesinato de Gregoria Girón. La nueva familia.....	104
Capítulo III. La consolidación y expansión del taller.....	113
1. La colaboración con Antonio de Herrera.....	113
2. Un comitente: Francisco González de Heredia, señor de Mejorada del Campo..	128
3. Taller y familia: Ginés Carbonel.....	134
4. La vuelta a Madrid. Los años de expansión del taller (1617-1620).....	140
5. El oficio al desnudo: el pleito de doradores (1619-1620).....	151
Capítulo IV. El camino hacia las Obras Reales (1619-1626).....	161
1. El conflicto abierto.....	161
2. Un gran año: 1621.....	168
3. Las fiestas de la canonización de San Isidro (1622).....	178
4. Los retablos del convento de la Merced (1621-1634).....	185
5. El final de una etapa.....	199
SEGUNDA PARTE: AL SERVICIO DEL REY (1627-1660).....	209
Capítulo V. Aparejador de las OO.RR. El pulso con Gómez de Mora.....	211
1. El concurso de 1626.....	212
2. Sus claves.....	219
3. Las diferencias artísticas.....	227
4. Crescenzi en España (1617-1627).....	236
5. Crescenzi y Carbonel en Sevilla.....	246

Capítulo VI. El rápido ascenso a la vera de Crescenzi (1627-1632).....	255
1. La cohabitación con Antonio de Herrera (1628-1630).....	255
2. Crescenzi, superintendente de las Obras Reales.....	265
3. La fachada del Alcázar de Madrid. El golpe de timón a la arquitectura aúlica.....	276
4. Otras intervenciones.....	288
Capítulo VII. Tiempo de cambios (1632-1636).....	299
1. La muerte de Ginés Carbonel.....	299
2. Las nuevas responsabilidades familiares.....	305
3. La desaparición de Crescenzi.....	312
4. La caída en desgracia de Juan Gómez de Mora (1636). Sus consecuencias.....	320
5. El oratorio de la reina Isabel de Borbón (1635).....	333
Capítulo VIII. El aparejador mayor al frente de las Obras Reales.....	337
1. De la Torre de la Parada a la iglesia de las Maravillas.....	337
2. Las nuevas decoraciones del Alcázar.....	350
3. El relicario de la Capilla Real.....	360
4. Otras intervenciones (1638-1642). La caída del valido.....	367
5. En el séquito del rey. Las Jornadas de Aragón de 1643 y 1644.....	379
Capítulo IX. La maestría mayor.....	387
1. El último peldaño (1645-1648).....	387
2. la maestría mayor de las Obras Reales (1648-1660).....	400
3. La entrada de Mariana de Austria (1649).....	409
4. La finalización del Panteón del Escorial.....	422
5. Tracista de retablos (1627-1660).....	434
6. El final del camino.....	448
TERCERA PARTE: AL SERVICIO DEL VALIDO.....	459
Capítulo X. El final de una estrategia: las Dominicas de Loeches.....	461
1. Don Enrique de Guzmán y la capilla de Olivares como primera opción.....	462
2. Don Gaspar de Guzmán y la plasmación de la herencia recibida.....	469
3. Las nuevas fundaciones (1623-1640).....	477
4. Antecedentes, relaciones y contexto de las dominicas de Loeches.....	488
5. Alonso Carbonel, trazador del convento de Loeches.....	495
Capítulo XI. El Buen Retiro, de Cuarto Real a palacio suburbano.....	513
1. El Cuarto Real de San Jerónimo. Sus orígenes y la primera ampliación (1630-1632).....	514
2. La segunda ampliación. La plaza principal (1633).....	524
3. La plaza grande (1634-1637).....	533
4. El Prado de San Jerónimo y la ordenación de los nuevos accesos (1632-1634).....	542
5. Alonso Carbonel, maestro mayor del Buen Retiro.....	550

Capítulo XII. La configuración del entorno lúdico.....	557
1. El jardín ochavado (1632-1633).....	558
2. El río chico (1634-1636).....	566
3. El problema de las ermitas. San Pablo y San Juan (1632-1633).....	573
4. Las ermitas de la Magdalena, San Isidro y San Bruno (1633-1634).....	581
5. El tercer ensanche. La ermita de San Antonio.....	589
6. El estanque grande.....	596
Capítulo XIII. Arquitectura al servicio de la fiesta.....	605
1. El Casón y el Coliseo.....	606
2. Carbonel, arquitecto de la fiesta.....	616
3. Los últimos años de la maestría mayor (1640-1660).....	624
4. Al servicio del valido: Zarzuela y Vaciamadrid.....	630
CONCLUSIONES.....	643
ABREVIATURAS DE ARCHIVO.....	655
BIBLIOGRAFÍA CITADA.....	657
ÁRBOLES GENEALÓGICOS.....	701
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES.....	711
ILUSTRACIONES.....	717

INTRODUCCIÓN: CARBONEL, SU ESTUDIO: UNA NECESIDAD.

Por muchos motivos escribir sobre la vida y obra de un artista, en nuestro caso de un arquitecto, se demuestra como una empresa difícil y compleja. A la vista del contexto historiográfico actual y si atendemos a los autores más críticos con este género, se podría decir incluso que se trata de un objetivo de imposible cumplimiento. Todo ello a pesar de que, lo que podríamos denominar como entorno, es propicio para este tipo de aventuras. No hay más que contemplar las mesas de novedades de las librerías españolas, repletas de biografías históricas escritas por encargo, bien sea por profesionales de la historia o por novelistas, en muchos casos coincidiendo con algún aniversario que redondee la vida del personaje en cuestión. Este mismo fenómeno se estaría repitiendo en la cultura dirigida por las instancias públicas, que a golpe de año conmemorativo intentan “vender” de la mejor manera posible la recuperación de la trayectoria personal de nuestros artistas.

En este contexto que ensalza a la “persona” por encima de todo y de todos, el género biográfico —en nuestra opinión— no acaba de remontar el vuelo tras más de dos centurias de historia social que ha sepultado una manera de hacer historia, la de los memorialistas que narraban las vidas de los hombres ilustres. Una crisis de la que ya se hacía eco hace un cuarto de siglo el profesor Seco Serrano, en el ámbito de la historia “pura”, y de la que parecía salirse en 1992 cuando el Museo del Prado publicaba un compendio de *Veintitrés Biografías de pintores*¹. En su introducción Francisco Calvo Serraller se hacía eco del tradicional desinterés por la biografía, considerada como un procedimiento científico poco fiable, y de la recuperación que poco a poco empezaba a producirse². Para bien o para mal, esta publicación sirvió para poner de relieve el abanico de las posibilidades que ofrecía este método hasta entonces tan denostado. Una década después y gracias tal vez al esfuerzo revisionista de alguno de aquellos estudios, damos constancia de la citada recuperación, aunque con múltiples matizaciones.

En este punto las dificultades que aquejan hoy en día a la biografía histórica podrían recogerse en dos grandes grupos: las de orden interno, que cuestionan su propia existencia como género, al no haber dado respuestas satisfactorias a los problemas metodológicos; y las de rango externo, motivadas en su raíz principal por el problema

¹ SECO SERRANO, p. 107.

historiográfico al que nos hemos referido más arriba. Abundando en éstas, decir que, tras varios siglos de vigencia en el mundo occidental, el modelo biográfico quedó tan agotado como la lista de las “singularidades” atribuidas a sus artistas. El grado de distorsión de la realidad histórica, de la pérdida de veracidad, llegó a sus mayores cotas en la denominada “biografía moral”, hipotecada en beneficio de la búsqueda ilusoria de modelos didácticos³. No menos daño le produjeron los abusos cometidos por la antropología interpretativa que, a costa de desentenderse de la realidad social en la que estaba inmerso el individuo, convirtió el análisis de sus peculiaridades psicológicas en la única causa y razón de su obra.

En cuanto a las dificultades de orden interno, nacieron desde el momento en que se quiso superar el modelo biográfico heredado de los escritores de vidas ejemplares. ¿Cómo escribir biografía sin caer en los mismos errores? Pero, yendo más allá, se plantea de forma recurrente otra pregunta más profunda: ¿se puede escribir la vida de un individuo? Como ya advirtiera Giovanni Levi el principal escollo —pretexto, más bien— no se encuentra en la falta o escasez de fuentes, sino en la distorsión provocada por la aplicación de una visión justificada desde posiciones actuales, esto es, anacrónica y limitada⁴. Esta crítica es el punto de partida de un modelo de biografía que estima indispensable la contextualización del individuo en su entorno. Reconstruir las sucesivas estructuras, la *surface sociale* que diría Pierre Bourdieu, en las que puedan integrarse las etapas biográficas de la individualidad biológica socialmente constituida⁵.

Este camino, en términos generales el que integra vida y contexto de un artista, parece ser el más aceptado por la crítica historiográfica actual. Es la denominada “biografía y contexto” de las tipologías descritas por el citado Levi, el estudio “total” al que hacía alusión Seco Serrano o la segunda vía —auténtica tabla de salvación— propuesta por el profesor Fernando Marías para superar el descrédito científico de este género⁶. Pero

² CALVO SERRALLER, 1992, p. 11.

³ Sin entrar a valorar cuáles fueron estos tópicos o estereotipos que han alimentado la leyenda del artista, los mejores estudios sobre esta historiografía, en WITTKOWER Y WITTKOWER; KRIS Y KURZ; CALVO SERRALLER, 1989; IDEM, 1992, pp. 16-17; y NEUMANN.

⁴ LEVI, p. 1326.

⁵ El agudo ensayo de Bourdieu criticaba la biografía como secuencia lineal con sentido propio, como un todo coherente dotado con una única direccionalidad, en BOURDIEU, pp. 71-72. No menos brillante y hasta cierto punto complementaria, fue la respuesta que le dedicó Yves Clot, señalando que los peligros no sólo residían en el subjetivismo sino también en la denominada “ilusión objetivista”, en CLOT, pp. 35-39.

⁶ LEVI, p. 1.330; SECO SERRANO, p. 109; y MARÍAS, 1996, p. 31. Como superación de los signos relevantes del genio, expuestos por los historiadores de hombres ilustres, se ponía de ejemplo de este contexto el estudio de la clientela, del gusto de la época o de los medios técnicos e intelectuales que el artista

las discrepancias surgen a la hora de plantear esta suerte de integración y, sobre todo, los límites y la naturaleza de la/s estructura/a que rodea/n al biografiado.

Jesús Pabón, cuando escribió su estudio sobre Cambó, significó la doble vía con la que podría trazarse la biografía de un personaje: desde dentro del mismo, hurgando en su psicología individual; y desde las *líneas exteriores* que se cruzaban en su vida⁷. Más bien podría decirse que, cuando las fuentes lo permiten, el cruce de estos cauces otorgan resultados muy satisfactorios. Claro está que a mayor distancia cronológica los rasgos personales se desdibujan hasta difuminarse e incluso perderse. Es entonces cuando el contexto puede servir para llenar las lagunas documentales que envuelven al personaje.

En cierto modo el análisis ajustado de las estructuras que rodean al individuo nos permite deshacer con mayor eficacia todas aquellas “singularidades” que acompañaron a la biografía del artista hasta no hace mucho tiempo. El suceso especial, lo curioso, interpretado en su justa medida, se torna así en un hecho posible y normalizado, al alcance de cualquier individuo que vivió una época determinada. Este equilibrio entre la proyección individual, lo específico, y el conjunto del sistema social que lo acompaña ha dado importantes resultados en el campo histórico. En todo caso no perdamos de vista la finalidad última que ha de tener el estudio biográfico: favorecer y mejorar la comprensión de la obra artística en su conjunto.

Antes de aplicar estas cuestiones al caso de nuestro arquitecto es justo que reconozcamos el valor de las tan criticadas prosopografías de artistas. Desde las de Vasari a las de Llaguno, pasando por los pintores de Palomino, en los últimos años los estudios biográficos las han tomado —con todas las precauciones posibles— como punto de partida para iniciar la reconstrucción de una personalidad⁸. Una vía, en cierto modo en negativo, que, conocida la intencionalidad de sus autores, ha suministrado tanta o más información como los propios hechos narrados en clave legendaria.

Para bien o para mal hasta hace muy pocos años la obra de Carbonel ha despertado

tenía a su disposición, en MICHEL, p. 47. Tampoco la Antropología ha desdeñado las posibilidades que tradicionalmente le ha ofrecido el género biográfico para destacar modelos humanos que sirvieran para entender una época y una sociedad. En especial una forma renovada de insertar al hombre en su entorno y en su contexto histórico que se ha revelado como instrumento esencial del conocimiento antropológico. De forma renovada y ajena a esta búsqueda de arquetipos de comportamiento, se ha destacado la importancia de lograr la mejor inserción posible de un hombre o de una mujer en un grupo, en CARO BAROJA, pp. 22-25. Sobre los esfuerzos realizados por este autor en la búsqueda de un método biográfico basado en el estudio de los conceptos o ideas que gravitan en torno a una persona y que pueden llevar a determinar sus acciones, ver GREENWOOD, pp. 88-89.

⁷ PABÓN, t. II, p. X.

⁸ Sobre los problemas asociados a esta reconstrucción a partir de los historiadores memorialistas,

un interés muy escaso entre los “tejedores” de biografías del pasado y entre los investigadores del presente. Entre los primeros sólo Llaguno y Ceán Bermúdez le dedicaron una atención más que discreta gracias a su carrera profesional en las OO.RR. Fuera de ellas se le hacía autor del retablo de la Merced y se le atribuía la Cárcel Real y las Casas del ayuntamiento madrileño⁹. Habría que esperar hasta 1936 para leer el primer estudio de carácter científico sobre la vida y obra del escultor y arquitecto manchego que ha servido de soporte fundamental a las investigaciones posteriores. Su autor le incluía en el triunvirato de los grandes arquitectos madrileños del siglo XVII, junto con Juan Gómez de Mora y Giovanni Battista Crescenzi¹⁰. Más que por la importancia de su obra, necesitada por aquel entonces de una catalogación más precisa, su trayectoria al servicio de Felipe IV, primero como aparejador y más tarde como maestro mayor, reclamaba un papel de relevancia en la arquitectura de este periodo. En este sentido se hacía eco de la escasa fortuna crítica que había acompañado al principal constructor del Buen Retiro. A pesar de esta tarea reivindicativa de Martorell, años después George Kubler incidiría en negar la valía de la obra de Carbonel, en especial en su papel de constructor *fa presto* del citado palacio, condenándole al más injusto de los olvidos¹¹. Desde entonces la historiografía, sin apenas ahondar en el estudio de su biografía, le ha considerado como un simple maestro de obras discípulo y seguidor de los criterios estéticos de Juan Gómez de Mora.

De esta forma se ha creado la gran paradoja que hasta el presente trabajo ha envuelto la personalidad de nuestro protagonista. Mientras que los grandes escritores de los siglos XVII y XVIII apenas le dedicaron espacio en sus biografías, ni siquiera para atribuirle algún hecho “singular”, ha sido la historiografía moderna la encargada de transformar su figura hasta deformarla y dejarla irreconocible. Un proceso destructivo llevado a cabo, no a través de mitos y hazañas creativas, propias de un hijo de Saturno, sino de una retahíla de prejuicios de naturaleza ajena a la práctica profesional, bien aderezados por un desinterés que raya con lo absurdo, cuando, por ejemplo, se dedicó una monografía a su obra más emblemática, el palacio del Buen Retiro. Así las cosas el lector que afronte estas páginas, más que ser testigo de una impugnación constante de los comentarios de los escritores del pasado —en la línea de lo visto con otros artistas como,

ver MICHEL, pp. 45 y ss.

⁹ LLAGUNO Y AMÍROLA, t. IV, pp. 14-16; y CEÁN BERMÚDEZ, t. I, pp. 235-236.

¹⁰ MARTORELL, pp. 50-58.

¹¹ KUBLER, 1957, pp. 69-70

por ejemplo, Alonso Cano¹²— tendrá la ocasión de ver rebatidos argumentos, más bien opiniones, vertidas en estudios muy recientes.

Las principales líneas que han marcado esta distorsión nacieron de asociar la figura del manchego a la fortuna de su mentor, el conde-duque de Olivares, y de contraponerla con la del maestro mayor Juan Gómez de Mora. En el primer caso quedó cubierta, casi aplastada, por la inmensa personalidad del valido, aunque fuera a costa de convertir a éste en un arquitecto, siguiendo el argumento esgrimido por Vicente Carducho. Así, en su afán por apartar al rey de sus obligaciones como gobernante, el Guzmán se erigiría como creador material del palacio del Buen Retiro. Su leyenda negra —comenzada a disipar no hace mucho tiempo gracias a las monografías de Marañón y Elliott— se extendería por simple asociación hasta Carbonel. Las desavenencias personales con el maestro mayor, en el segundo caso, han enturbiado de manera inexplicable el análisis de su obra hasta llegar a negar su propia personalidad como arquitecto. Hoy sabemos además que estas discrepancias trascendieron al campo de lo profesional con un enconado y esclarecedor debate sobre el perfil técnico requerido al aparejador de las Obras Reales.

Por nuestra parte decir que sería ilógico continuar con esta visión sesgada y plantear la historia de la arquitectura madrileña de la primera mitad del siglo XVII como una pugna entre buenos y malos. Más que nunca se hace necesaria la reconstitución de los contextos de la biografía de Alonso Carbonel para buscar las razones que le llevaron a dar tal o cual respuesta a los problemas que se le plantearon durante su prolongada existencia. Más difícil se presenta la elección de los límites de estas estructuras —variadas, interrelacionadas y mudables— que envolvieron sus setenta y siete años de vida, sus casi sesenta de vecindad en la Villa y Corte, sus treinta y tres de vinculación con las obras del rey y sus dieciséis años al servicio del valido. Estos arcos cronológicos, susceptibles de ser divididos a su vez en tramos más cortos, demuestran la fragmentación que puede llegar a tener una biografía individual, a pesar de que se le pueda reconocer una cierta “direccionalidad”, y la necesidad de dar respuestas diversas en tiempos y situaciones diferentes. Que conste que estos límites los ha puesto la propia realidad del personaje, el hombre, su familia, su profesión y su categoría de siervo de los señores más poderosos de su tiempo. Sería impropio llevar este contexto hasta la política española o internacional que protagonizaron sus protectores; o considerar a Carbonel como un cortesano, y analizar el pulso mantenido por las respectivas camarillas que se disputaban el favor del rey.

¹² Un magnífico ejemplo de este proceso de desmitificación fue la biografía de Alonso Cano, en

Nuestra propuesta pasa por una inmersión de carácter secuencial en el contexto del Seiscientos español, allá dónde y cuándo hayamos estimado que se ha producido un cambio sustancial en la vida de Alonso Carbonel. Como no podía ser de otra manera, la biografía cronológica nos ha servido como hilo conductor de este estudio, en concreto, de los nueve capítulos que componen la primera y segunda de sus partes. Los primeros “círculos” de esta estructura¹³ —tal vez los de mayor amplitud y desarrollo— se trazarán en torno a la actividad gremial de Albacete, de la que formaba parte su padre, el carpintero Alonso Carbonel y Villanueva; y, ya en la Corte, alrededor de los oficios relacionados con la construcción de retablos. En este último caso la descripción del taller de Antón de Morales y el pleito de los doradores nos servirán de “excusa” para poner orden en este difícil mundo de escultores, pintores y *architetos*. Eso sí el avance se hará desde posiciones no tanto artísticas y de atribución sino de mercado, con especial atención a las características de la oferta y la demanda que ofrece el medio cortesano. Todo ello encaminado a comprender en toda su extensión las obras de este periodo, en especial, los retablos de la Magdalena de Getafe y de la iglesia del convento de la Merced.

En 1627 se inicia una nueva etapa en la trayectoria profesional de Alonso Carbonel caracterizada por su servicio a los comitentes más poderosos de su tiempo: el joven rey Felipe IV (1601-1666) y su valido don Gaspar de Guzmán (1590-1645), conde de Olivares y duque de Sanlúcar la Mayor. En plena madurez creativa y vital, contando casi cuarenta y cuatro años de edad, ingresó en las Obras Reales con el cargo de aparejador. Casi al mismo tiempo —que sepamos— entró en la órbita artística de Olivares gracias a su relación con el caballero italiano y noble español Juan Bautista Crescenzi, marqués de la Torre.

Este largo periodo ha quedado dividido —no sin cierta dificultad— en dos grandes bloques. Por la segunda parte desfilarán las más de tres décadas de servicio a la Corona, en calidad de aparejador (1627-1630), aparejador mayor (1630-1648) y maestro mayor (1648-1660). Tres cargos que son susceptibles de numerosas y significativas matizaciones que romperán esta secuencia temporal. Dentro del mismo arco cronológico se desarrollará la tercera parte de esta tesis dedicada a las empresas constructivas del valido en las que Carbonel fue protagonista principal o secundario. Este fructífero periodo se inaugura en el otoño de 1627, con el viaje que el arquitecto y Crescenzi hicieron a Sevilla; y se cierra —en lo que respecta al valido— con su caída política en los primeros días de 1643.

PORTÚS PÉREZ, 1992.

¹³ El problema estribaría en reconocer la calidad y la intensidad de las influencias que generan estos “círculos concéntricos” como se reconoce, en CARO BAROJA, pp. 20-21.

Quede claro que esta división es absolutamente artificial, planteada desde una perspectiva actual en beneficio del presente proyecto académico. Por ello y para evitar repeticiones estériles hemos tratado de seguir un criterio previo que desvíe hacia la tercera parte todas las obras desarrolladas en los Sitios Reales bajo la alcaldía de Olivares. De este modo la participación de Carbonel en el palacio del Buen Retiro, Zarzuela y Vaciamadrid se estudiará junto al convento de las dominicas de Loeches, la obra más significativa del patronazgo de don Gaspar de Guzmán y de su mujer doña Inés de Zúñiga. Lejos pues de crear dos realidades diferenciadas, trataremos de destacar las relaciones y los vínculos — muchas veces de límites confusos y variables— que caracterizaron los mecenazgos del rey y su ministro.

Pues bien para entender de la mejor manera posible la actividad de Carbonel en el seno de las OO.RR. ha sido necesario analizar en profundidad este contexto profesional, tan jerarquizado como “politizado”. Sobre todo porque en el periodo 1627-1643 se ha demostrado muy cambiante, con varias alternativas que, lejos de ofrecernos una fotografía fija, nos han trasladado a una realidad llena de vicisitudes y hasta de accidentes. Sólo conociendo las circunstancias que rodearon la irrupción de Crescenzi en la Junta de Obras y Bosques, la propia designación de Carbonel como aparejador o la caída estrepitosa de Gómez de Mora podremos comprender el fulgurante ascenso de la carrera profesional de nuestro protagonista. Más que nunca el análisis de esta estructura nos servirá en bandeja la solución al problema —recurrente y convertido en paradoja por la historiografía actual— de su presencia como maestro mayor del palacio del Buen Retiro, cuando Mora ocupaba el primer puesto del escalafón de las obras del rey.

Quizás sea en el caso del mecenazgo arquitectónico del conde-duque de Olivares donde el estudio del contexto no ha podido ofrecernos respuestas satisfactorias a las cuestiones que previamente nos habíamos planteado. La pérdida irreparable de los archivos de la casa ducal ha determinado esta limitación que no ha podido ser superada en este estudio. Hasta el inicio de la construcción de la iglesia y convento de Loeches, ha sido imposible conciliar la política fundadora del Guzmán con la actividad profesional de su arquitecto. El ejemplo más claro nos lo ofrece la presencia en 1627 de Carbonel y Crescenzi en Sevilla para un asunto de naturaleza desconocida, relacionado, tal vez, con la colegiata de Olivares. Lo mismo sucedería con el supuesto interés que tuvo el valido por la arquitectura. Si en su padre se reconoce sin mayor dificultad una inclinación más que acusada por la arquitectura que pudo contemplar y conocer de primera mano en la Roma de Sixto V, en don Gaspar no se acaba de definir una opción concreta que denote la

conformación de un gusto selectivo.

Por último hacer alusión al registro social más cercano que acompañó a la trayectoria de Alonso Carbonel hasta el final de sus días: la familia. Unas veces para bien y otras para mal, no cabe duda, que sus dos matrimonios, la llegada de sus hijos y la tutela de sus sobrinos, entre otras circunstancias personales, influyeron de forma variada y determinante en su obra. Por el contrario el estudio de este contexto nos ha demostrado que el asesinato de su primera mujer —al revés de lo que cabría esperar desde nuestra perspectiva actual— no tuvo ninguna repercusión en su carrera profesional.

Aquí comienza el relato de la vida y obra de uno de los arquitectos más importantes del siglo XVII español que, sólo por su dedicación a las obras de Felipe IV y su valido, merece la presente monografía. Más aún cuando hay que situar en su haber la producción de obras tan emblemáticas como el palacio del Buen Retiro o el convento de las dominicas de Loeches. Su estudio es pues una necesidad, que sirva para cubrir una laguna de conocimiento y significación que amenazaba con distorsionar la historia de la arquitectura cortesana, allá donde terminaban los testimonios de los arquitectos escurialenses y donde comenzaban las imaginativas formas de los artífices barrocos.

PRIMERA PARTE: LOS INICIOS (1583-1626).

CAPÍTULO I. LA PRIMERA FORMACIÓN.

Cuando Alonso Carbonel vino al mundo, Albacete empezaba a manifestar los primeros síntomas de la crisis que le afectaría en los últimos años de la centuria. Se cerraba de esta manera un siglo caracterizado por el desarrollo económico y la expansión demográfica, y en definitiva, un tiempo en el que sucedían cosas y en el que la villa de la llanura había tenido un lugar en la Historia de España.

Los tiempos habían cambiado desde 1480, cuando las villas del marquesado de Villena se liberaron de su señor y pasaron a formar parte de la jurisdicción real, o desde 1520 cuando Ginés Carbonel, merced a su actividad económica, había colaborado en el padrón de alcabalas de Albacete¹. Los miembros de esta familia habían vivido los mejores años de la economía de la zona, participando con el trabajo de sus manos en el desarrollo urbano de la villa. Habían consolidado su posición dentro de las posibilidades de ascenso que les ofrecía la sociedad estamental en la que estaban inmersos. Sin embargo, con la llegada del nuevo Carbonel, que como sus antepasados se llamaría Alonso, las perspectivas de desarrollo y progreso de la familia, en particular, y de la región, en general, parecían muy mermadas.

1. ALBACETE, EN LA MANCHA.

Quizás como tantos otros individuos llegados de las tierras del norte —a la vista de su apellido, de la costa mediterránea— los primeros Carbonel se instalaron en un municipio relativamente joven con buenas perspectivas de crecimiento². Situado en el

¹ AHPAB, Municipios, Caja 316, padrón de alcabalas (1520).

² El primitivo linaje de los Carbonell hundía sus raíces en tierras de Figueras. De su tronco de nobleza contrastada, según las viejas leyes del Solar de Paraje, nacieron varias ramas que se extendieron, primero, a la cercana Rosas y más tarde a Valencia, Aragón, Mallorca, Murcia y Andalucía. De la de Rosas procedía Poncio Carbonel, militar al servicio de Jaime I el Conquistador, encargado de vigilar las costas de Cataluña durante el sitio de la ciudad de Valencia. Su hijo Alonso participó en la conquista del reino de Murcia, Villena y Alicante estableciendo su casa en Orihuela, no muy lejos de la llanura manchega. El apellido arraigó con fuerza en Alcoy, de donde procedía don Pedro Carbonel, quien fue armado caballero por el rey Felipe II en 30 de noviembre de 1585, en GARCÍA CARRAFA, t. XXIII, pp. 72-80. En un bello manuscrito de certificación de nobleza de don Antonio Carbonell, Llofriu, Mayoral, Llofriu y Soriano, de finales del siglo XVIII, se narran los hechos más destacados de la progenie levantina del apellido Carbonel, en ACL, n.º 30, fs. 3-31 (22-VI-1796). Los Carbonel conservaban su sepultura en la desaparecida iglesia del convento de San Agustín de Alcoy y un altar dedicado a San Juan Bautista en el templo del monasterio del Santo Sepulcro de la misma localidad. A esta rama pertenecía Vicente Carbonell autor de la *Representación Histórica-genealógica que dio a su Magestad* (1696) y de la *Célebre centuria* (1672).

camino real que unía la meseta castellana y los puertos de la zona levantina³, su economía giraba principalmente en torno a la actividad agraria con predominio del sector cerealista, sin olvidar que en las zonas anexas al perímetro urbano había tierras dedicadas a la agricultura intensiva de productos de huerta y viñedos. Veremos que el propio padre de Alonso Carbonel había dado un salto económico al incorporar a su hacienda un pequeño viñedo, cuyo cultivo debía de compatibilizar con su profesión de carpintero. Como en el resto de Castilla, junto al agrícola, tuvo una progresiva importancia el sector ganadero en su versión lanar y cárnica; y a cierta distancia el artesanal y comercial. Los padrones municipales son prolijos en datos sobre artesanos relacionados con la manufactura del cuero y de la lana (cardadores, peinadores, tejedores, zurradores, sastres, zapateros y bataneros), el trabajo del metal (herrereros, herradores, espaderos, cuchilleros, cerrajeros y caldereros), la construcción y el transporte. Las necesidades creadas por el aumento demográfico, al mismo tiempo que la demanda municipal, consolidaron oficios tradicionales como el de albañil o carpintero, y dieron pie al desarrollo de otros relacionados con la práctica artística. Del mismo modo, su condición de encrucijada de caminos, de *lugar muy pasajero*, favoreció la creación de varios mesones, paradores y hasta de una mancebía que ofrecían sus servicios a los comerciantes y carreteros.

Consecuencia de esta coyuntura económica favorable, Albacete conoció un paulatino aumento demográfico hasta el último cuarto del siglo XVI. En esta centuria sería el núcleo más poblado de la zona, superando con creces a Chinchilla —su eterna rival, protagonista de un modelo histórico divergente— y Almansa. Según los padrones municipales de repartimiento de contribuciones, entre 1500 y 1530 la población rondó el millar de vecinos⁴. En 1536 se contabilizaban 1.083 pecheros, para veinte años después ser

Procedente de esta u otra línea, el apellido Carbonel —ya con su ortografía castellana, como se conoció a partir de entonces— pudo llegar a la villa de Albacete poco tiempo después de la Reconquista, tal vez cuando las fronteras con el reino musulmán se estabilizaron en Andalucía, haciendo más seguras las tierras manchegas. Sea como fuere en las primeras décadas del siglo XVI era un apellido conocido en Albacete que crecía ajeno al linaje levantino, con el que nunca mantuvo relaciones familiares —que sepamos— en la Edad Moderna.

³ Según los repertorios de caminos recogidos por Juan Villuga (1546) y Alonso de Meneses (1576) por Albacete pasaban las rutas que unían el puerto de Alicante con Santiago de Compostela, a través de la populosa ciudad de Toledo. Otra que conectaba la ciudad imperial con Murcia, atravesaba la capital manchega. Pero a escasos kilómetros de Albacete, por la ciudad de Chinchilla —que ya por aquellos años manifestaba una profunda decadencia— transitaban dos caminos muy importantes: el que enlazaba Alicante con Ciudad Real; y sobre todo, el que hermanaba el levante español con el corazón de Andalucía, de Valencia a Sevilla. En el repertorio de Meneses esta última ruta se había convertido, de forma muy significativa, en la que unía Barcelona con Sevilla, a través de la ciudad del Turia y de la citada Chinchilla, en VILLUGA; y MENESES, s. f.

⁴ Aunque con algunas diferencias no muy notables, como Gutiérrez Nieto, los historiadores locales se decantan por aplicar un coeficiente cuatro al número de vecinos manejados en estas cifras, claro está,

1.056. Un importante repunte se observa en 1572 con 1.326 vecinos, más un número aproximado de 1.500 moriscos. El frenazo demográfico y el comienzo de la crisis comienza a apreciarse en 1582, un año antes del nacimiento de Alonso Carbonel, cuando el municipio se componía de 1.248 cristianos viejos y medio millar de moriscos. A partir de entonces y durante todo el siglo XVII la población de la villa se mantuvo por debajo de los niveles alcanzados a mediados del siglo anterior. Como botón de muestra, en 1668, ocho años después de la muerte de nuestro arquitecto, habitaban en este lugar 836 vecinos⁵.

Este aumento demográfico se dejaría notar en el tejido urbano del municipio. Superados los límites del viejo trazado hispano-musulmán, hasta entonces distribuido en torno a la Cuesta de las Carretas, la villa en tiempos de Felipe II se estructuraba en el alto de Villacerrada, lugar que había acogido la primera repoblación cristiana. A partir de este punto se extendió en dirección a dos elevaciones próximas, denominadas El Cerrillo, donde se levantaría la parroquia de San Juan Bautista, y la Cuesta, al Este. Su recinto era extenso y alargado, siguiendo el perfil del camino real y fiel al carácter de villa de paso⁶. El desarrollo urbano quedó limitado al levante por la Puerta de Chinchilla y las calles próximas a ella como la de Santa Quiteria, Cornejo o la Cruz; y al noroeste por el Altozano, la zona de la parroquia de San Juan Bautista y Villacerrada. El espacio más representativo de la vieja población se articulaba en una plaza rectangular donde desembocaban las calles Mayor y de los Zapateros, en el entorno de Villacerrada⁷.

La división social de este pequeño núcleo dependiente de la Chancillería de Granada no difiere de la acostumbrada en la Castilla del reinado de Felipe II. Un porcentaje muy elevado de la población albaceteña —tal era el caso de la familia Carbonel— pagaba sus impuestos como consecuencia de su condición social. Aunque en algunos padrones de cargas extraordinarias se contabilizaran las contribuciones de los hidalgos, los pecheros habituales alcanzaban casi el 98 % de la población de Albacete. En 1572 había diecisiete hidalgos (1,2 %), seis en 1581 (0,58 %) y veinticuatro en 1627 (2,6

solamente a los pecheros e hidalgos.

⁵ PANADERO MOYA, 1976, pp. 257-260. En términos generales, la evolución demográfica de Albacete se asemeja, con escasas variantes, a la de otras poblaciones cercanas de su actual provincia, e incluso a las de la cuenca del Segura. En el sector montañoso noroccidental de esta cuenca —dentro todavía de la provincia de Albacete— Liétor, Férrez, Letur, Socovos y Yeste experimentaron un progresivo aumento demográfico hasta 1550, en algunos casos hasta 1591. Otros municipios como Peñas de San Pedro, Tobarra y Hellín evolucionaron de la misma manera hasta finales de siglo, en GUTIÉRREZ NIETO, pp. 56-57.

⁶ PANADERO MOYA, 1976, pp. 139-141.

⁷ PANADERO MOYA, 1984, pp. 6-7.

%)⁸. En algunos casos el reconocido prestigio social que comportaba el estado hidalgo iba acompañado de bienestar económico y poder municipal. Durante el periodo de expansión de mediados del siglo XVI se desarrolló una incipiente clase económica, asociada a las explotaciones agropecuarias y comerciales, que en contadas ocasiones se aproximó a los presupuestos socioeconómicos de lo que conocemos como burguesía.

El otro estamento privilegiado, el clero, experimentó una expansión creciente a lo largo del siglo XVI gracias al establecimiento de algunas órdenes religiosas en este núcleo perteneciente al obispado de Cartagena. El convento de frailes observantes menores de San Francisco parece ser la fundación más antigua. Como sucede en estos casos, una primera comunidad instalada en la precariedad a finales del Cuatrocientos alimentó una posterior fundación que a principios del XVI se materializó en un convento construido en piedra gracias al patrocinio de Alonso de Villanueva. Un camino parecido, aunque más lento, seguirían las monjas franciscanas de la Encarnación que en 1557 verían bendecido su templo⁹. Poco tiempo después, en 1571, se fundaría el convento de concepcionistas de San Lorenzo Justiniano, cuya iglesia se levantaría en el siglo XVII; y ya en 1579 el convento de agustinos bajo patrocinio de Andrés de Cantos¹⁰. A pesar de ello y conociendo otros ejemplos de este tipo, parece exagerado definir a Albacete como una villa conventual¹¹. No en vano habría que esperar hasta 1672 para ver elevado un nuevo convento, el de la orden descalza de San Francisco, y hasta 1707 para que la Compañía de Jesús se instalara en ella. Paralelo a este desarrollo conventual, la iglesia de San Juan Bautista, única parroquia del lugar, se levantaría de nueva planta a lo largo del siglo XVI para dar respuesta al aumento demográfico.

Si en el ámbito regional el gobernador del viejo marquesado de Villena, bajo realengo desde 1480, mantenía una autoridad notable en todo el territorio de su jurisdicción, como si de un corregidor se tratara, en el término de Albacete el poder municipal se consolidó durante el siglo XVI en beneficio de una oligarquía local. Gracias a su posición económica dominante y a la paulatina venta de oficios realizada por la Corona, la élites del lugar no tardarían en copar sus principales cargos con la ayuda y colaboración interesada de las clientelas que medraban a su amparo.

En este contexto la crisis se cernió sobre la villa de Albacete en los últimos años

⁸ C. PANADERO MOYA, pp. 77-83.

⁹ MESEGUER, pp. 29-38.

¹⁰ SÁNCHEZ TORRES, pp. 59-72.

del siglo XVI. Síntoma palpable de la misma, como ya adelantamos, fue la regresión demográfica que comienza a dejarse notar en los años ochenta. Parece que en el origen de la misma confluyeron diversas causas. A juicio de Panadero Moya la región sufrió una morbilidad anormal a partir de la década de los cuarenta a consecuencia de los efectos de la peste¹². Una secuencia de malas cosechas desde 1569 hasta 1589 agravó la situación de esta frágil economía demasiado dependiente de los frutos del campo.

Las circunstancias políticas de los últimos años del reinado de Felipe II tampoco ayudaron a paliar la crisis. No sólo, como en el resto del reino, los albaceteños tuvieron que soportar las cargas impositivas que financiaban las campañas militares del rey en Europa, sino que a partir de 1568 los efectos de la guerra se dejaron sentir en toda la región. Durante 1569 y 1570 Albacete serviría de base a las expediciones de castigo dirigidas contra los moriscos sublevados en Granada y, tras su derrota y posterior exoneración, acogería a un buen número de ellos¹³. Algunos moriscos de las Alpujarras se establecieron en Albacete hasta su expulsión definitiva a partir de 1609, dedicándose a las tareas comerciales, al transporte y a algunos oficios artesanales¹⁴; pero la gran mayoría haría escala en la zona para poco a poco irse repartiendo por otros territorios peninsulares. Aunque difícil de precisar, el impacto socioeconómico de la llegada de esta población morisca debió de ser muy importante en un momento en el que la economía de la comarca estaba prácticamente agotada.

Éste fue el panorama que vivieron las sucesivas generaciones de la familia Carbonel documentadas en Albacete (árbol genealógico A). A la primera pertenecieron Ginés Carbonel, Martín Díaz Carbonel y Martín Carbonel, tres personalidades diferentes cuyos nombres quedaron recogidos en los padrones de 1520 y 1521¹⁵. Estos dos últimos desaparecen hasta los listados de los años cuarenta. No sucede lo mismo con Ginés que de forma casi ininterrumpida integrará los diferentes registros municipales hasta 1567¹⁶. A

¹¹ SANTAMARÍA CONDE, 1997, p. 51.

¹² Las distintas oleadas de esta enfermedad se fechan en 1540-1541, la gran peste española de 1557-1559, 1564, 1581, 1589 y la que cierra el siglo en 1599-1600, que coincidió con las medidas más duras tomadas desde el municipio, en PANADERO MOYA, 1976, pp. 257-260.

¹³ SANTAMARÍA CONDE, 1979, pp. 177-198.

¹⁴ SANTAMARÍA CONDE, 1984, pp. 329-361; y 1986, pp. 5-32.

¹⁵ Los dos primeros en el padrón de alcabalas de 1520, en AHPAB, Municipios, Caja 316. El tercero en el confeccionado un año después, en ídem, Caja 359.

¹⁶ AHPAB, Municipios, Caja 359, padrón (1521), padrones de alcabalas (1521 y 1522), diligencias de la guerra con Francia en la toma de Fuenterrabía (1524); Caja 316, padrones de alcabalas (1520, 1523, 1524, 1525, 1527, 1529, 1531, 1534); Caja 317, padrones de alcabalas (1536, 1537, 1541, 1542, 1546, 1551,

partir del padrón de 1554 empezó a ser denominado Ginés Carbonel el Viejo lo que supone, aunque no quede reflejado en ninguno de los elencos consultados, que necesitaba ser diferenciado de un personaje homónimo procedente de su propia familia. Lo cierto es que las contribuciones sitúan a este Carbonel en el grupo mayoritario de la villa de Albacete, en aquél que no disfrutaba de las exenciones fiscales. Participó en otras recaudaciones extraordinarias como la recogida de armas de 1521, a la que contribuyó con una espada que nada tenía que ver con el nivel social que podía disfrutar en aquella época¹⁷.

Volviendo a Martín Carbonel, decir que su nombre reaparece en los censos de 1548 para no dejar de formar parte de ellos hasta 1572. Sin embargo, como en el caso de Ginés, un mismo nombre serviría para designar a por lo menos dos individuos. En el padrón de alcabalas de 1563 irrumpe con toda fuerza Martín Carbonel el Mozo, pagando una cantidad de diez reales¹⁸, lo cual significaría que las asignaciones anteriores anotadas con este mismo nombre y apellido hubieran sido aportadas por el Viejo¹⁹. Como solía suceder en un tejido urbano joven, no muy consolidado, algunos vecinos daban nombre a la calle donde habitaban, a buen seguro porque moraban allí desde hacía mucho tiempo. De este modo en el padrón de moneda forera de 1560, confeccionado por calles, una de ellas se denominaba *la calle de Martín Carbonel*, tal vez el mismo que tenemos documentado como el Viejo desde 1548. En resumidas cuentas a partir de 1563 se incorpora a la nómina de la familia Martín el Mozo, pagando impuestos hasta 1569²⁰ momento en que es, al parecer, sustituido por su viuda avecindada en la calle de los Tejares, al sudeste de la villa²¹.

Mas la filiación de la familia Carbonel, en lo que respecta a Martín, se complica con la información exhumada de los libros de bautismo de la parroquia de San Juan Bautista. Entre 1547 y 1561 tres mujeres casadas con, por lo menos, dos individuos

1556 y 1557), padrones (1539 y 1554), padrón de repartimiento (1542), padrones de contribuciones (1544, 1558, 1565); Libro 159, s. f., padrón de contribuciones (1548), padrón de alcabalas (1563) y padrón (1567).

¹⁷ AHPAB, Municipios, Caja 359, orden para la recogida de las armas para la guerra (24-III-1521).

¹⁸ AHPAB, Municipios, Libro 159 (padrón de contribuciones de 1563).

¹⁹ *Ibidem* (padrón de contribuciones de 1548); y Caja 317 (padrón de 1554 y padrones de alcabalas de 1556 y 1557).

²⁰ AHPAB, Municipios, Libro 159 (padrón de alcabalas de 1563, padrones de 1565 y 1567; y padrones de repartimiento de servicio de 1568 y 1569); Caja 317 (padrón de 1568).

²¹ En tres padrones de 1572 figuran la viuda de Martín Carbonel y sus hijos, en AHPAB, Municipios, Libro 159 (padrón de moneda forera); Caja 317 (padrón); y Caja 350 (repartimiento para pagar un censo a favor de la marquesa).

llamados Martín Carbonel bautizaron sus hijos en Albacete²². Fueran dos o tres, uno el Viejo y otro el Mozo por lo menos, alguno de ellos se ganó la vida trabajando como albañil. Las cuentas de propios del municipio conservan anotaciones de pagos realizados a Martín Carbonel por tapiar algunos saltaderos en la cerca de la villa y por bardar sus paredes durante la guarda de la peste de 1559²³; por descubrir las carnicerías municipales en 1566²⁴; y en el mismo año, por veintisiete peonadas, en compañía de Alonso Carbonel y Juan Parras, realizadas en época de siega²⁵.

No menos interesante y farragoso resulta el rastro documental dejado por los miembros de la familia Carbonel cuyo nombre fue Alonso (árbol genealógico A). En este caso se pueden situar, no sin algunos problemas de identidad, dos generaciones que precedieron a la de nuestro arquitecto. La de su progenitor, el carpintero Alonso Carbonel y Villanueva, y un tapiador del mismo nombre; y una anterior representada por un Alonso Carbonel, cuya ocupación desconocemos²⁶.

²² Ana Villanueva bautizó a Catalina y Ginés, en 1547 y 1550 respectivamente, en AHDAB, Libro 1 de bautismo, fs. 89 r.º (19-X-1547) y 146 r.º (20-IV-1550). Tal vez sea la misma Catalina de Villanueva, hija de Martín Carbonel, que en 1568 se casó con Domingo Reboloso, en AHDAB, Libro 52 de matrimonio, f. 24 r.º (10-V-1568). Ana Rodríguez en 1556 a una hija llamada Teresa y un lustro después a Benito, en AHDAB, Libro 1 de bautismos, fs. 255 v.º (17-VI-1556) y 335 v.º (3-IV-1561). E Isabel García a María en 1557, en *Ibidem*, f. 278 v.º (16-X-1557). Por fechas, es posible que una de las dos últimas se hubieran casado en segundas nupcias con Martín Carbonel tras enviudar de Ana Villanueva, sin descartar que en realidad fueran tres individuos homónimos.

²³ Martín Carbonel, vecino de Albacete, cobró 544 maravedíes por estas tareas, en AHPAB, Cuentas de propios, Libro 228, s. f. (1559). Estas medidas de carácter aséptico, que trataban de sellar los accesos de las ciudades para impedir la entrada y salida de forasteros, eran habituales en épocas de pestilencia. En este caso las medidas se repiten en la vecina ciudad de Chinchilla, ocupada en estos mismo años (1558-1559) de guardar sus puertas a los viajeros procedentes del reino de Murcia, foco de la enfermedad, en SANTAMARÍA CONDE, 1978, pp. 111-117.

²⁴ Fueron esta vez 1.326 maravedíes cobrados por Martín Carbonel por una actividad no muy clara, descubrir las carnicerías, tal vez algún trabajo de sustitución relacionado con su supuesta profesión de albañil, en AHPAB, Cuentas de propios, Libro 229, s. f. (1566). Este Martín Carbonel podría ser el mismo *Carbonel y su hijo* que cobró diez reales por retejar la carnicería, en AHPAB, Cuentas de propios, Libro 228, s. f. (1552).

²⁵ Según el pago 27 *peonadas que hicieron por la cerca de esta villa en tiempo de siega*, que fueron tareas agrícolas relacionados tal vez con terrenos comunales, en *Ibidem*.

²⁶ En estas dos generaciones habría que considerar a otros individuos que llevaron este apellido en primer o segundo lugar, sin que podamos precisar el grado de parentesco habido entre ellos: Alonso Díaz Carbonel, nombrado en la documentación como hijo de Carboneras, pechero en el municipio entre 1548 y 1567, en AHPAB, Municipios, Libro 159 (padrón de contribuciones de 1548, padrón de alcabalas de 1563 y padrón de 1567, aunque en este caso como Alonso Díaz Carbonera); Caja 317 (padrón de alcabalas de 1556 y 1557). También a Pascual Gómez Carbonel y Benito Herrero *hijo de Carbonel* —tal vez el mismo Benito que vimos nacer en 1561 de Martín Carbonel y Ana Rodríguez— vecinos de las calles de Cornejo y de los Tejares respectivamente, en AHPAB, Municipios, Caja 350 (repartimiento de 1588 para pagar el censo del ensanche del nuevo término). El caso más claro sería el del podador Tomás Carbonel casado con Petronila Fernández, en AHDAB, Libro 1 de matrimonios, f. 143 v.º (19-II-1613). El matrimonio tenía su residencia en la calle de España la Nueva, en AHPAB, Municipios, Caja 318 (padrón de alcabalas de 1626); y Libro 161 (padrones de alcabalas de 1628 y 1630). Fueron sus hijos Alonso (1614), Catalina (1619) y María (1621), en AHDAB, Libro 5 de bautismos, f. 175 v.º (30-VII-1614), f. 296 v.º (24-VI-1619) y f. 356 v.º (21-

Este último, casado con Isabel García, bautizó en la citada parroquia de Albacete a sus tres hijos: Catalina (1549), Alonso (1553) e Isabel (1555); y tal vez a otro nacido en 1541, cuyo nombre no quedó reseñado en la partida de bautismo²⁷. Todo apunta a que se trata de la misma persona que desde 1554 hasta 1572 pagó sus impuestos en la villa y dio nombre con su apellido a la calle donde vivía, muriendo antes del año 1576²⁸. Pudo ser también el compañero de Juan Parras, casado con María Carbonel²⁹, y de Martín Carbonel en las citadas peonadas que realizaron en tiempo de siega en los terrenos comunales³⁰.

El tapiador Alonso Carbonel, al que le uniría con los anteriores un parentesco difícil de precisar, casó en 1592 con Catalina García³¹. A éste, y no al carpintero homónimo, habría que atribuir las tapias y cimientos que en 1596 realizó para el corral de la Mesta³². Aunque no quede constancia documental, quizás un albañil del mismo nombre y apellido, fallecido en 1660, pudo haber sido hijo de este tapiador³³.

Estas noticias constatan pues que la presencia de la familia Carbonel en Albacete data por lo menos de 1520 y que desde mediados de siglo alguno de sus miembros se dedicaba, aunque de forma humilde, a la construcción práctica. Un precedente más o menos cercano al oficio de carpintero que desarrollaría Alonso Carbonel y Villanueva, padre de nuestro protagonista. Por ello, antes de avanzar en su biografía profesional, merece la pena de que nos detengamos en el análisis de lo que podríamos definir como tradición constructiva local, de la que formaría parte principal la práctica carpintera.

XII-1621). Tal vez este Alonso sea el albañil fallecido en 1660.

²⁷ Sus partidas de bautismo, en el mismo orden, en AHDAB, Libro 1 de bautismo, fs. 111 v.º (5-V-1549), 195 v.º (2-III-1553), 239 r.º (21-XI-1555) y 19 r.º (20-X-1541).

²⁸ AHPAB, Municipios, Caja 317, padrones (1554, 1568 y 1572), padrones de alcabalas (1556 y 1557) y padrón de contribuciones (1565); Libro 159, padrones (1565, 1567 y 1570), padrón de alcabalas (1563), padrones de repartimiento de servicios (1568 y 1569) y padrón de la moneda forera (1572); Caja 350, repartimiento para pagar un censo a favor de la marquesa (1572). En 1576 Isabel García se declaraba viuda de Alonso Carbonel en el bautizo de María, en AHDAB, Libro 3 de bautismos, f. 42 v.º (10-XII-1576). Tal vez se trate de la misma viuda de Alonso Carbonel que diez años después habitaba en la calle Comejo, al Este de la villa, muy cerca de la puerta de Chinchilla, en AHPAB, Municipios, Caja 350, repartimiento para pagar el censo del ensanche del nuevo término (1588).

²⁹ Esta María Carbonel, o Carbonera, dio varios hijos a Juan Parras en los años ochenta: Diego (AHDAB, Libro 3 de bautismo, f. 154 v.º, 1-V-1584), María (Ibidem, mal foliado 147 v.º, 15-XII-1586), Alonso (Ibidem, mal foliado 190 r.º, 15-V-1589) y Juan (Ibidem, f. 225 v.º, 10-VII-1590). Juan Parras, yerno de Carbonel según un padrón de 1588, vivía en la calle de Juan Zapata, en AHPAB, Municipios, Caja 350, repartimiento para pagar el censo del ensanche del nuevo término (1588).

³⁰ AHPAB, Cuentas de propios, Libro 229, s.f. (1566).

³¹ AHDAB, Libro 1 de matrimonios, f. 22 r.º (15-IV-1592).

³² AHPAB, Cuentas de propios, Libro 231, f. 149 v.º (30-IV-1596).

³³ La relación entre uno y otro no está comprobada en los libros parroquiales de la villa. Su fallecimiento, en AHDAB, Libro 171 de misas testamentales, fs. 362-263 (6-VIII-1660). Otra posibilidad,

2. LA CARPINTERÍA EN LA TRADICIÓN CONSTRUCTIVA LOCAL.

La existencia de determinados materiales y la tradición de su trabajo condicionaron en buena manera los usos constructivos de la arquitectura albacetense. En general, en lo que respecta a la vivienda urbana y rural, ésta se levantaba con materiales que podríamos considerar pobres. De piso bajo y de pequeñas dimensiones, la casa del siglo XVI se cerraba con paredes de tapiería, de diferente composición según los lugares, y cubiertas de madera³⁴.

A diferencia de la zona sur de la provincia —en torno al núcleo de Alcaraz, donde existía piedra y tradición para su labra— la llanura manchega hasta el quinientos no conoció prácticamente la construcción de cantería³⁵. Ésta se reservaba para los edificios representativos de los núcleos más importantes a los que acudían canteros itinerantes originarios en muchos casos de las regiones cantábricas. Ello no quiere decir que este material fuera un desconocido en la capital de la provincia. De la cantera de Santa Cruz, situada a tres kilómetros de su centro urbano, se extrajo en 1541 la piedra parda porosa solicitada en un informe de Diego de Siloé para la obra de reconstrucción de los pilares de la iglesia de San Juan Bautista³⁶. Con piedra también se edificaron el patio del convento de la Encarnación —en la actualidad convertido en un centro cultural— y la Casa de Pino Hermoso, desaparecida para siempre en 1916³⁷.

Consecuencia de estas necesidades, tal y como sucedía en otros lugares de Castilla, los carpinteros y albañiles monopolizaron el sector constructivo durante el siglo XVI. Por lo que respecta a los oficios relacionados con la albañilería, las fuentes documentales de Albacete aportan datos que avalan su importancia relativa. Además de la construcción privada, en expansión durante casi toda la centuria, la municipal requirió en diferentes ocasiones la mano de obra de estos artesanos. El caso más llamativo nos lo ofrece Alonso Martínez, albañil y alarife muy activo en la villa hasta 1580, probable fecha de su

tampoco constatada, es que este Alonso Carbonel fuera hijo del podador Tomás Carbonel.

³⁴ A falta de la respuesta de la villa de Albacete a las *Relaciones topográficas* de Felipe II, buenas son las informaciones sobre los materiales constructivos de las viviendas recogidas en Hellín y Chinchilla, en CEBRIÁN ABELLÁN Y CANO VALERA, pp. 123 y 156.

³⁵ Sobre la fiebre constructiva de los primeros años del siglo XVI y la participación de algunos canteros alcaraceños y vizcaínos, ver PRETEL MARÍN, pp. 9-14.

³⁶ MATEOS Y SOTOS, pp. 61 y 67.

³⁷ En una fotografía de principios del siglo XX se puede apreciar un edificio de recio sillar, con una fachada de un cuerpo en la que destaca una discreta portada quinientista flanqueada por dos columnas jónicas, que franqueaban el paso a un patio interior de tres vanos regulares sostenidos también por este tipo de soporte, en MATEOS ARCÁNGEL, pp. 184-185.

muerte³⁸. En 1569 el cabildo municipal le nombró alarife junto con el carpintero Pedro de Villanueva con la tarea específica de abrir nuevas calles³⁹. Ese mismo año cobraba por el adobo de un puente cercano⁴⁰ y en 1575 hacía postura sin éxito para la construcción de los molinos municipales⁴¹. La última noticia sobre este albañil data de 1579, cuando percibía veintisiete reales por diversos trabajos de su oficio en las carnicerías viejas⁴².

El tipo de construcción acostumbrado en la zona favoreció la aparición de unos albañiles especializados en la tarea de levantar paredes de cal y arena, los tapiadores. Escasas pero interesantes son las noticias referidas a los que trabajaron en Albacete. Por lo que se puede entender de una interpelación del carpintero Pedro Martínez, personaje sobre el que volveremos más adelante, en 1586 existía un grupo consolidado de estos profesionales. En este año y a petición del citado, el ayuntamiento aceptaba que *los tapiadores, los ortelanos, los tintoreros, los calçeteros, los texedores a que hagan pendones como los tienen los demás oficios desta*⁴³.

Material por excelencia en la construcción de la zona y complemento insustituible del trabajo de albañilería, la madera ocupaba un lugar destacado en la arquitectura quinientista de la llanura albaceteña. Su ligereza y resistencia hizo recomendable su uso en el cubrimiento de pequeños espacios delimitados con paredes de tapial. Tanto en la vivienda en su versión más modesta como en las construcciones civiles y religiosas, su empleo se generalizó allí donde circunstancias de variada naturaleza desecharon el empleo de la piedra.

Al igual que en Chinchilla —tal vez, la técnica carpintera pudiera haber llegado a Albacete al mismo tiempo que muchos chinchillanos se establecían en ella, o por lo menos al amparo del desarrollo urbanístico que sufrió la villa de la llanura a costa de sus vecinos— en la capital de la provincia trabajaron carpinteros cualificados al servicio de las órdenes religiosas establecidas durante el siglo XVI. Del desaparecido convento de agustinos sabemos que la techumbre de madera de su iglesia, bendecida en 1579, se

³⁸ La última referencia de su nombre en los libros de cuentas municipales data de 1579 por lo que se le podría identificar con el Alonso Martínez que falleció en Albacete el 30 de agosto de 1580, en AHDAB, Libro 153 de colecturía de misas, f. 398 v.º

³⁹ AHPAB, Albacete, Libro Municipal 65, f. 293 (15-I-1569), citado por SANTAMARÍA CONDE, 1988, p. 48.

⁴⁰ AHPAB, Cuentas de propios, Libro 230, f. 6 v.º (1569).

⁴¹ AHPAB, Albacete, Libro Municipal 67, f. 65 (1575).

⁴² AHPAB, Cuentas de propios, Libro 230, s. f. (1579).

⁴³ AHPAB, Albacete, Libro Municipal 68, f. 153 (24-V-1586), citado por SANTAMARÍA CONDE,

hundió en 1689⁴⁴. La rehabilitación del viejo convento de la Encarnación ha puesto a la vista de los investigadores una bellísima pieza de carpintería de lo blanco que cubre la nave única de su iglesia, hoy convertida en salón de actos. Se trata de una armadura ochavada de par y nudillo, sin tirantes, con trompas aveneradas en las esquinas y decoración de casetones octogonales en su almizate. Bajo los artesones renacentistas se esconde el entramado al que estamos acostumbrados, el citado par y nudillo, en este caso complicado por el número de paños. A pesar de carecer de decoración de lazo, es una obra que conjuga la sofisticación técnica de la tradición carpintera de la zona, vista por ejemplo en Chinchilla, con los elementos ornamentales llegados del mundo italiano, en concreto, de los diseños clasicistas del Libro IV de Serlio. Teniendo en cuenta que la iglesia del convento se consagró en 1557 y que esta armadura debió de construirse por aquel entonces, sus modelos debieron de difundirse rápidamente gracias a la traducción de Villalpando (Toledo, 1552), sin descartar el conocimiento anterior de los impresos italianos. Pero, como señala Enrique Nuere, las nuevas corrientes renacentistas —a excepción de Philibert de L'Orme y sus *Nouvelles Inventions pour bien bastir et à petits fraiz* (París, 1561), cuyo conocimiento en España debió de ser muy escaso— no iban a afectar a la tecnología carpintera española⁴⁵. De la misma manera que los canteros habían decorado las estructuras góticas con elementos *a la romana* en los primeros años del siglo XVI, los carpinteros de lo blanco aplicaron la estética clasicista de forma epidérmica, tapando los tradicionales entramados de madera trabados según el saber profesional transmitido desde la Edad Media. Un ejemplo muy parecido a éste, aunque en forma de artesonado, lo tenemos en la sacristía de la iglesia de Santa María del Salvador de Chinchilla. Su techo se cubre con un artesonado de dieciséis filas de casetones romboidales que recuerdan también los modelos serlianos⁴⁶.

Menor interés para nuestro estudio ofrecen las armaduras fabricadas por Benito Villanueva para la parroquia de San Juan Bautista de Albacete. La primera de ellas, realizada entre 1555-1557 —que debía de cubrir los dos tramos de las tres naves de la iglesia contruidos hasta 1554— iba a sustituir temporalmente las bóvedas que se desmoronaron en 1545, poco tiempo después de haberse desmontado sus cimbras. Como solución temporal, a la espera de consolidar las columnas jónicas que iban a soportar las

1988, p. 52.

⁴⁴ SÁNCHEZ TORRES, pp. 63-64.

⁴⁵ NUERE MATEUCO, 1992, pp. 156-157.

⁴⁶ SANTAMARÍA CONDE y GARCÍA-SAUCO, p. 55.

bóvedas de piedra, la lógica parece indicar que no debió de ser una armadura muy compleja. Austero y también modesto fue el artesonado realizado en la sacristía en 1577 por el mismo Benito Villanueva⁴⁷.

Como ha sucedido en otros lugares de España —a falta de un estudio global de este tipo de manifestaciones arquitectónicas desde una perspectiva técnica— resulta prácticamente imposible marcar los hitos fundamentales de la tradición carpintera alojada en las comarcas manchegas. Los primeros resultados de la misma datan de mediados del siglo XV si bien hay indicios de que antes de este siglo pudieron existir cubiertas leñosas de una complejidad imposible de precisar. Buena parte de ellas, es el caso de la primitiva iglesia de San Juan Bautista, fueron borradas del mapa por las construcciones en piedra, consecuencia inmediata de la expansión económica y demográfica de las primeras décadas del siglo XVI.

Tampoco existen datos suficientes para verificar si en la base de este arte de la madera se hallaba la tradición mudéjar, en especial, porque las estadísticas demográficas, además de escasas, son poco o nada elocuentes al respecto. Lo único que parece claro en este asunto es que las armaduras de los siglos XV y XVI se ejecutaron gracias a una mano de obra habituada a trabajar con materiales locales; y que, si no atávica, esta tradición local debía hundir sus raíces en la Edad Media, pues en la llanura manchega, a falta de una mano de obra especializada en el trabajo de la piedra, no se dieron otras alternativas a su uso. Tal vez por ello resultaría incorrecto atribuir la carpintería de lo blanco solamente a la tradición técnica conservada en un grupo étnico, que si bien en lugares como Sevilla tuvo un papel preponderante en los oficios de la construcción, en otros, como Albacete, su aportación debió de ser, en el mejor de los casos, inferior o similar a la de los carpinteros cristianos. La utilización pues de una determinada técnica de la madera, en la misma medida que la tradición del ladrillo como ha rectificado Araguas, tiene que disociarse del uso casi metonímico que la historiografía tradicional ha querido ver como mudéjar⁴⁸.

Independientemente de cómo y cuándo se produjera la fusión entre lo cristiano y lo musulmán —si es que ésta se produjo—, la técnica carpintera llegó al siglo XV como una realidad única, propia de las regiones reconquistadas, donde las huellas étnicas no se reconocían. En términos más amplios, en el ámbito de la arquitectura civil, gracias a la

⁴⁷ GARCÍA-SAUCO, pp. 54-55 y 59.

⁴⁸ ARAGUAS, pp. 199-200.

homogeneidad alcanzada, la diferenciación cultural apenas era nítida⁴⁹. Y qué decir sobre la carpintería de lo blanco desarrollada una centuria después en lugares como Chinchilla o la villa de Albacete, donde no se vislumbraban las huellas de la población tagarina. La técnica empleada en algunas de estas obras, sobre todo en lo que respecta a la decoración de lazo, indica que la cualificación de estos carpinteros fue elevada, tal vez tanto como la de los geométricos sevillanos. La carpintería, como la cantería, sirvió a la síntesis arquitectónica de varios estilos y tendencias desarrollada en la villa de Albacete, encrucijada de caminos. La armadura de la sacristía de la parroquial de Chinchilla o de la iglesia de la Encarnación de Albacete ejemplifican la cohabitación de la tradición hispana, en lo estructural, y renacentista de marcado influjo serliano, en lo decorativo.

No menos interesante fue la organización profesional de los maestros carpinteros de Albacete. Para empezar, significar que las ordenanzas municipales —al igual que en otros lugares cercanos— no regulaban ningún aspecto relacionado con esta actividad, lo cual no quiere decir que los albañiles, carpinteros, tapiadores o yeseros, como sucedía en otros lugares de Castilla y Andalucía, carecieran de una estructura laboral ordenada⁵⁰.

En lo que respecta a la capital de la llanura, una serie de noticias confirman la existencia de un grupo de carpinteros muy activo en la segunda mitad del siglo XVI con signos que delatan una cierta organización de carácter gremial⁵¹. La primera nos la ofrece Sánchez Torres en su valioso estudio. Los carpinteros de Albacete construyeron una ermita dedicada a San José en el solar donado por Francisco Ximénez Villanueva, según una escritura concertada el 21 de marzo de 1608⁵². Otro hecho muy significativo es el nombramiento de alarifes realizado por el ayuntamiento a principios de 1569. Según la noticia recogida por Santamaría Conde, el cabildo municipal trataba de abrir nuevas calles que asegurasen la expansión del recinto urbano. Para realizar este cometido fueron

⁴⁹ MARÍAS, 1989, p. 182.

⁵⁰ CARRILERO MARTÍNEZ, 1997a y 1997b.

⁵¹ No en la medida que lo estuvieron algunos oficios artísticos y constructivos en otros lugares de España. Sobre el gremio de albañiles murcianos, ver PASCUAL MARTÍNEZ, pp. 73-75; y GUTIÉRREZ-CORTINES, pp. 40-42. El gremio de carpinteros de Sevilla, además de ser el mejor conocido, ejerció una notable influencia en toda Andalucía: sus ordenanzas en RECOPIACIÓN, fs. 148 v.º-149 r.º; un estudio muy revelador desde la perspectiva de la arquitectura de los retablos, cuyo origen se encuentra en la carpintería, en PALOMERO PÁRAMO, 1983, pp. 37-40; desde la carpintería de lo blanco las ordenanzas han sido estudiadas por TOAJAS ROGER, 1989, pp. 25-27; y DUCLOS BAUTISTA, pp. 51-54. Un estudio del gremio de los carpinteros de Córdoba a lo largo de los diferentes ordenamientos municipales, en PADILLA GONZÁLEZ, pp. 175-202. Para las ordenanzas de los carpinteros de Granada, dentro de la arquitectura mudéjar, ver CAPEL MARGARITO, p. 158; y HENARES y LÓPEZ GUZMÁN, pp. 63-65. Con la misma perspectiva para Málaga, en AGUILAR GARCÍA, p. 167.

⁵² SÁNCHEZ TORRES, pp. 71-72.

designados como alarifes Pedro Villanueva y Alonso Martínez albañil⁵³. Aunque en el documento no quede señalada la profesión del primero, no cabe duda de que se trata de uno de los miembros de la familia de carpinteros de este apellido muy activos en esta época; el mismo que participaba desde 1559 en las obras de su oficio en la iglesia de San Juan Bautista de Albacete⁵⁴. Así pues, confirmando que el alarifazgo no era una actividad manual concreta sino un cargo municipal, la villa delegaba las cuestiones constructivas y, en este caso, urbanísticas, en un carpintero y en un albañil, los dos oficios más representativos de este sector durante la Baja Edad Media. El problema estriba en conocer si esta elección había sido hecha de forma directa por los regidores o si, en la misma medida que sucedía con los oficios textiles, se había producido a propuesta de sus miembros⁵⁵. Esta última posibilidad delataría un alto grado de organización laboral, en la línea de lo visto en otras ciudades españolas⁵⁶.

Otra prueba que serviría para evaluar el grado de organización de un oficio era la participación de sus miembros en las decoraciones festivas. Junto con las ocasionales exequias o entradas reales, las celebraciones más relevantes eran las del Corpus Christi. Todos los años las representaciones de teatro y danzas congregaban a los lugareños en torno a los tablados montados por los carpinteros en los rincones más emblemáticos de la villa. Gracias a su pericia profesional y a su imaginación sacaban a la calle lo que los documentos municipales denominan *invenciones*, esto es, estructuras lignarias pintadas con elementos decorativos y figurativos que saludaban el paso de la procesión por

⁵³ AHPAB, Albacete, Libro Municipal 65, f. 293 (15-I-1569), citado por SANTAMARÍA CONDE, 1988, p. 48.

⁵⁴ *Ibidem*, pp. 47-51. En el mismo año de 1569 Pedro Villanueva carpintero cobró 44 reales por el andamio que hizo en la iglesia para el día del Santísimo Sacramento, en AHPAB, Cuentas de propios, Libro 230, f. 7 (1569).

⁵⁵ La estrecha relación, por otro lado histórica, entre el cabildo municipal manchego y las corporaciones gremiales está documentada en los oficios textiles. En el año de 1524 —estudiado “de cerca” por Carrilero— los responsables del concejo eligieron a los veedores o inspectores de los distintos gremios existentes en la villa, a propuesta de sus miembros, CARRILERO MARTÍNEZ, 1987, p. 6. Tal vez por lo temprano de la fecha, entre los veedores elegidos sólo figuran los de los oficios textiles, con tanta tradición en esta zona. Si atendemos a esta lógica municipal y a los ejemplos de otras ciudades, todo apunta a que la regiduría de la villa nombraba a sus alarifes a partir de los carpinteros y albañiles más cualificados, tal vez a sugerencia de sus respectivos grupos laborales.

⁵⁶ En Sevilla sus ordenanzas y el *Libro del Peso de los Alarifes* —escrito antes de 1350 (CÓMEZ RAMOS, p. 266)— regulaban el alarifazgo desempeñado por dos carpinteros y dos albañiles elegidos por sus gremios y refrendados por el municipio, en TOAJAS ROGER, 1989, p. 62; ÍDEM, 1991, p. 182; y LÓPEZ DE ARENAS, 1997 (TOAJAS ROGER), p. 36. Algo parecido sucedía en Córdoba, con dos carpinteros y dos maestros escogidos entre albañiles y canteros, en PADILLA GONZÁLEZ, p. 178. En Granada eran cuatro albañiles y cuatro carpinteros elegidos por el cabildo municipal entre los ocho candidatos propuestos por los gremios, en CAPEL MARGARITO, p. 158; y HENARES Y LÓPEZ GUZMÁN, pp. 61-65. En Madrid, un centro urbano secundario en el siglo XV, desde 1494 se documentan carpinteros ejerciendo el oficio de alarifes, en

aquellos lugares donde habitaban sus creadores. Por los datos emanados de las gratificaciones pagadas por el ayuntamiento sabemos que algunas de ellas mostraban la habilidad técnica y las cualidades estéticas de sus inventores, amén de sus posibilidades económicas. Estas pequeñas máquinas de madera o arquitecturas efímeras, ensambladas en la mejor tradición carpintera de la zona, exhibían a sus convecinos el poder atesorado por un grupo profesional. El mismo año que Alonso Carbonel, padre de nuestro arquitecto, cobrara treinta reales por los tablados de la fiesta del Corpus, dos compañeros, Juan Martínez y Parra Herrador, hicieron lo propio por una *invención* de San Jerónimo y otra de los cinco sentidos respectivamente⁵⁷. Otros ejemplos llamativos, los encontramos en los 2.700 maravedíes cobrados por el carpintero Juan de Robres por un castillo de madera a modo de escenario para la representación de la fiesta del Santísimo Sacramento⁵⁸; el caso del retablo realizado por Francisco Ruiz para la misma fiesta⁵⁹; o el de la fuente con muchos personajes para la cual Juan Martínez gastó mucho dinero⁶⁰. El propio Alonso Carbonel y Villanueva fue recompensado con 1.500 maravedíes por una *invención* de la que no conocemos su tema.

En las exequias celebradas por la villa en honor de los miembros de la familia real los carpinteros tuvieron también la ocasión de demostrar sus habilidades. Fue el caso de las honras del emperador Carlos, fallecido en el retiro de Yuste en 1558, para las que Benito Villanueva realizó un *bulto de madera* valorado en 3.375 maravedíes⁶¹. Su pariente en grado que desconocemos, Pedro Villanueva, levantó el túmulo funerario de la reina Isabel de Valois, tasado por los carpinteros Pedro López y Juan de Robres en 6.000 maravedíes, incluida la pintura del mismo⁶². También en 1568 el carpintero Andrés Martínez cobró por el túmulo del príncipe Carlos de la iglesia de San Juan Bautista⁶³. Las exequias por la cuarta mujer de Felipe II, Ana de Austria, se conmemoraron con otra

MIGUEL RODRÍGUEZ, p. 29.

⁵⁷ AHPAB, Cuentas de propios, Libro 231, f. 15 (1589).

⁵⁸ *Ibidem*, Libro 229, s. f., n.º 59 (1565).

⁵⁹ *Ibidem*, Libro 230, s. f., n.º 59 (1581), citado por SANTAMARÍA CONDE, 1988, p. 46.

⁶⁰ AHPAB, Albacete, Libro municipal 68, f. 103 v.º (20-VI-1585), citado por SANTAMARÍA CONDE, 1988, p. 45.

⁶¹ AHPAB, Cuentas de propios, Libro 228, s. f. (1559).

⁶² AHPAB, Albacete, Libro municipal 65, f. 282 (7-XI-1568), citado por SANTAMARÍA CONDE, 1988, p. 48.

⁶³ Cobró 2.618 maravedíes por el trabajo y costa de hacerlo. Gabriel de la Torre pintó cuatro escudos del túmulo por valor de 816 maravedíes, en AHPAB, Albacete, Libro municipal 65, f. 276 (16-X-1658), citado por SANTAMARÍA CONDE, 1988, p. 51.

máquina de madera construida por Francisco Ruiz⁶⁴. Finalmente otro carpintero con un apellido muy común en este oficio, Martínez, de nombre Juan, percibió 680 maravedíes por las decoraciones que saludarían la entrada de Felipe II en la villa (1586). Se trataba en este caso de una *invención de unos caballicos* en los que empleó veinte días de trabajo⁶⁵.

La acostumbrada división, puesta de manifiesto en el caso de los gremios sevillano y granadino, entre “carpinteros de armar” o de “obras de afuera” y los carpinteros de tienda, basada en la diferente técnica empleada entre unos y otros, no parece que fuera tan nítida en los profesionales de Albacete. Lo habitual es que se les cite como carpinteros, sin discriminar sus respectivas especialidades. Resulta sintomático el caso, por ejemplo, de Benito Ximénez, suegro de Miguel Armero, denominado carpintero cuando trabajaba en las cubiertas de la lonja municipal con Alonso Carbonel⁶⁶ y cuando entregaba al concejo un bufete de madera salido de sus propias manos⁶⁷.

Tampoco los documentos identifican las diferentes especialidades de los carpinteros de armar. Los escalafones profesionales establecidos por las agrupaciones gremiales de Sevilla (geométricos, laceros, de limas moamares, de limabordón) o de Granada (geométricos, laceros, de limas moamares) no se detectan en el medio manchego. Ello no quiere decir que su cualificación profesional fuera inferior a la de sus compañeros sevillanos, sobre todo, a la vista de la citada armadura del convento albacetense de la Encarnación. Si a esto unimos su participación segura en el alarifazgo de la ciudad, donde debían desplegar sus conocimientos de geometría e ingeniería, se puede concluir diciendo que en Albacete hubo carpinteros altamente cualificados, en la misma línea que los *iumetricos* sevillanos⁶⁸.

Dos notas muy significativas de los derroteros tomados por la profesión han quedado reflejadas en la documentación conservada en Albacete. En 1581 el ya citado

⁶⁴ Tasada en 3.400 maravedíes, en AHPAB, Cuentas de propios, Libro 230, s. f. (9-XII-1580), citado por SANTAMARÍA CONDE, 1988, p. 46.

⁶⁵ *Ibidem*, s. f. (1586), citado por SANTAMARÍA CONDE, 1983, p. 156.

⁶⁶ AHPAB, Cuentas de propios, Libro 231, fs. 262 v.º-263 r.º (27-V-1601).

⁶⁷ *Ibidem*, f. 273 v.º (20-II-1602).

⁶⁸ Sobre el perfil profesional de los geométricos según las ordenanzas sevillanas, ver TOAJAS ROGER, 1989, pp. 51-53. La importancia de los métodos geométricos en la carpintería de armar, en DUCLÓS BAUTISTA, pp. 41-47. Pero sin duda el autor que con mayor empeño ha analizado la carpintería de armar española desde presupuestos técnicos ha sido Enrique Nuere. Su estudio sobre los cartabones de armadura y de lazo, a partir del libro de López de Arenas, ha demostrado los sólidos fundamentos geométricos del oficio, en NUERE MATEUCO, 1983 y 1985. Un intento de normalizar este saber técnico, en ÍDEM, 1989.

Pedro Martínez, miembro de una estirpe de carpinteros muy activa durante el siglo XVI⁶⁹, protagonizó una pequeña anécdota no exenta de trascendencia. El cabildo municipal le nombró receptor de las bulas de la Santa Cruzada, denominándole carpintero, a lo que respondió el artífice *diziendo ser ofiçial de exanblar madera y architeto, como hera notorio, e así hombre perito en las dichas artes y neçesario a la república*. El ayuntamiento dio por buena la corrección *atento que les es çierto e notorio tener los dichos ofiçios de architeto y esanblador (...) y usarlos y exerçerlos en esta villa e no aver otros ofiçiales dello*⁷⁰. En el segundo documento, de 1607, Benito Villanueva Cano concertaba con el licenciado Salvador García la construcción del sagrario para el altar mayor de la iglesia parroquial de San Juan Bautista⁷¹. Como testigo del documento figura nada más y nada menos que Alonso Carbonel el mozo, identificado sin ninguna duda con el protagonista de nuestro estudio. Por ahora no nos detendremos en este dato, sí en el hecho de que el artífice se presentaba en el contrato como ensamblador.

Estos dos casos corroboran que desde por lo menos 1581 existían ensambladores en Albacete, oficio que desde antiguo había pertenecido al mismo tronco laboral que la carpintería por el hecho de trabajar el mismo material. Pero además, la matización de Pedro Martínez deja entrever que consideraba su categoría profesional superior a la del carpintero. Bajo esta denominación —un tanto genérica si atendemos a la clasificación del oficio vigente, por ejemplo, en Sevilla— no sabemos si se refería a los carpinteros de lo blanco, a la categoría inferior de carpintero de tienda o simplemente a los dos grupos en general. Lo que parece claro es que el artífice diferenciaba claramente ambos oficios. Siguiendo con el ejemplo proporcionado por la actividad gremial de Sevilla, por motivos obvios, en origen, los ensambladores habían formado parte del sector carpintero. Esta relación, un tanto de dependencia si tenemos en cuenta la supremacía numérica de los carpinteros de lo blanco en la ciudad andaluza, cambió cuando los ensambladores establecieron sus propias ordenanzas reconocidas por el cabildo municipal en 1553. Este oficio desgajado, según Palomero Páramo, se especializó en el arte del retablo diferenciándose de los demás agremiados a la carpintería porque sus integrantes sabían leer, entender, interpretar y trasladar a la madera el diseño arquitectónico proyectado por

⁶⁹ Sobre los carpinteros de esta familia, ver SANTAMARÍA CONDE, 1988, pp. 51-52.

⁷⁰ AHPAB, Albacete, Libro Municipal 67, f. 544 (11 y 15-II-1581), citado por SANTAMARÍA CONDE, 1988, p. 52.

⁷¹ AHPAB, Protocolos de Albacete, leg. 2, exp. 2, f. 68 (14-III-1607), citado por SANTAMARÍA CONDE, 1988, pp. 50 y 70.

los tracistas⁷². En el caso de Pedro Martínez las especialidades del ensamblador y del *architetto* se unían en su persona, de la misma manera que algunos artífices sevillanos.

Salvando las diferencias entre dos ciudades tan dispares por múltiples aspectos como Sevilla y Albacete, la existencia de ensambladores en esta última prueba que en la ciudad manchega como en la andaluza la estructura heredada de la práctica constructiva hispano-musulmana había funcionado desde la Baja Edad Media hasta los primeros años del siglo XVI. Los Martínez y Villanueva procedían de dos familias de carpinteros que durante por lo menos dos generaciones habían trabajado en la zona de Albacete. Se podría pensar entonces que, como sus compañeros de Sevilla, los ensambladores del municipio manchego se hallaban en un proceso de individualización, todavía incipiente en 1581, que finalizaría otorgándoles una personalidad propia diferenciada de sus antiguos colegas. Con lo poco que sabemos del oficio de carpintero en Albacete resulta imposible precisar si los ensambladores acabaron segregándose de la práctica carpintera o si continuaron dependiendo de ella. Por las palabras dedicadas desde el consistorio al orgulloso Martínez se puede colegir que él era el único que en 1581 reunía en su persona este oficio y el de *architetto*. Los padrones municipales tampoco aportan mucha luz en este caso. Sus autores no distinguen las especialidades del oficio considerando a todos sus partícipes — circunstancia harto significativa— como carpinteros.

A los que considerábamos a la villa de Albacete como un centro artístico secundario nos llama la atención el arrebató de personalidad profesional de Pedro Martínez. En su respuesta al municipio se declaraba además hombre *neçesario a la república*. Quizás sus palabras tuvieran más sentido si conserváramos alguna prueba de su filiación al cuerpo de alarifes de Albacete. Pero esta doble condición profesional evidencia un hecho que se repetiría en ciudades con una tradición artística consolidada por los gremios: desde la práctica de la carpintería más sofisticada existía un acceso, que por supuesto no era el único, a la categoría de *architetto*. En lugares como Albacete o Sevilla, donde la tradición de la cantería era prácticamente inexistente, con la implantación de los modelos vitruvianos, los maestros más cualificados de los oficios históricamente relacionados con la construcción, como es el caso de la carpintería, se incorporaron a las artes como tracistas y diseñadores de estructuras. Los ensambladores que lograron establecerse por su cuenta adoptaron la categoría de *architetto* como profesionales de elevada cualificación. Mientras que en ciudades como Pamplona o Barcelona —donde el

⁷² PALOMERO PÁRAMO, 1983, pp. 34-35.

gremio de carpintería se había mantenido fuerte y compacto, integrando a ensambladores, escultores y tallistas— los carpinteros actuaron como *architetos* y coparon la ejecución de los retablos⁷³.

Asimismo hay que hacer notar que los carpinteros formaban un grupo reducido y relativamente cerrado. Teniendo en cuenta las limitaciones de este tipo de listados, el padrón de 1588 recoge la vecindad de siete carpinteros (Bartolomé Martínez, Francisco Berdejo, Gabriel García, Benito Ximénez, Juan Martínez, Pedro Martínez y Alonso Carbonel) y dos viudas de maestros de este oficio (la de Mateo Rodríguez y la de Alonso Martínez)⁷⁴. La repetición de apellidos —como Ximénez, Martínez, Rodríguez o la vista con los Villanueva— indica que los profesionales de este oficio pertenecían a unas pocas familias donde se transmitían las técnicas y las herramientas de padres a hijos.

Un ejemplo significativo lo encontramos en la citada familia Villanueva. Santamaría Conde ha documentado hasta tres generaciones de carpinteros nacidos en Albacete que llevaron este apellido⁷⁵. Se repiten varias veces los nombres de Pedro y Benito haciendo imposible la individualización de cada uno de ellos. Por lo visto en la documentación fue la estirpe que acaparó los mejores encargos de la villa. Dejaron su sello personal en obras constructivas tan importantes como la iglesia de San Juan Bautista de Albacete o el ayuntamiento de Chinchilla. Entre sus miembros hubo carpinteros de lo blanco, tallistas de madera y, como hemos visto, un ensamblador en la última generación. Es por lo tanto uno de los grupos donde mejor se puede observar la evolución del oficio. Pero lo que ahora nos interesa, es señalar que el carpintero Alonso Carbonel llevó como segundo apellido el de Villanueva y que como quedó señalado, su hijo Alonso Carbonel el mozo, durante una estancia en Albacete, fue testigo de una escritura de concierto otorgada por el ensamblador Benito Villanueva Cano⁷⁶. ¿Fueron estas dos circunstancias meras casualidades o se podría suponer un cierto parentesco entre estas dos familias? Por el momento, con la documentación manejada, poco más podemos señalar. Las prácticas

⁷³ GARCÍA GAINZA, 1986, pp. 36-37.

⁷⁴ Al ser los siete carpinteros cabezas de familia o fuego se podría pensar que hubiera algún miembro de la misma dedicado a esta profesión. Y que alguno de los Villanueva, que en el padrón no se les señala oficio, fuera también carpintero, en AHDAB, Municipios, Caja 350, repartimiento para pagar el censo del ensanche del nuevo término (1588).

⁷⁵ SANTAMARÍA CONDE, 1988, pp. 47-51.

⁷⁶ La escritura se firmó tres días antes del nacimiento de Gregorio, hijo del escultor Alonso Carbonel y de su primera mujer Gregoria Girón, su partida de bautismo en AHDAB, Libro 4 de bautismo, f. 424 v.º (17-III-1607). Esta circunstancia aleja toda duda sobre la personalidad del Alonso Carbonel el mozo, testigo de la escritura de Benito de Villanueva, en AHPAB, Protocolos de Albacete, leg. 2, exp. 2, f. 68 (14-

endogámicas dentro del gremio reforzaban las estructuras del mismo. Formar a los hijos en la profesión del padre o casarlos con los vástagos de sus colegas eran formas de una misma estrategia que consolidaba la práctica del oficio dentro de grupos familiares muy reducidos. La repetición o la alternancia de apellidos dentro del mismo —como por ejemplo, el caso de Francisco Ximénez Villanueva, donante del solar en el que el gremio de carpinteros de Albacete levantó la ermita de San José— demuestra el desarrollo de un fuerte parentesco horizontal donde sangre y oficio caminaban al paso en la misma dirección.

Con lo visto más arriba se puede concluir que los carpinteros de Albacete habían alcanzado un cierto grado de organización laboral a lo largo del siglo XVI, que les permitió relacionarse entre sí y con el entorno más cercano sin mayores problemas. Inmersos en las pautas gremiales que regían los oficios en esta época y desde posiciones mayoritariamente artesanales, formaron un grupo reducido y endogámico que, gracias a la buena cualificación de alguno de sus miembros, evolucionaría hacia una especialización cada vez mayor. Ahora bien, este panorama no implica la existencia de un gremio organizado en sentido estricto, o mejor dicho, de una corporación de oficio regulada por unas ordenanzas y un marco legal constituido. Pero quede claro que este vacío no fue deliberado por el interés de reafirmar el carácter liberal de su oficio o por otra cuestión de semejante naturaleza, sino simplemente porque los carpinteros no tuvieron la necesidad de responder al unísono a una coyuntura adversa que amenazara su práctica laboral⁷⁷.

3. ALONSO CARBONEL Y VILLANUEVA.

Protagonista principal de este contexto laboral fue el carpintero Alonso Carbonel y Villanueva, y en menor medida, durante su periodo de aprendizaje, lo serían sus hijos Ginés y Alonso. Resulta difícil relacionar y encajar la biografía del primero con las de los otros miembros de la familia Carbonel asentados con anterioridad en Albacete, pues los libros parroquiales de San Juan Bautista no recogen la partida de nacimiento de ningún niño llamado Alonso, cuyos progenitores se apellidaran Carbonel y Villanueva (árbol genealógico A). Casado en 1578 y fallecido en 1619, todo apunta a que debió de nacer en la década de los cincuenta⁷⁸. Sobre la personalidad de su mujer se ciernen las mismas

III-1607).

⁷⁷ En cierto modo como sucedería en el caso de los pintores toledanos en el siglo XVII, como se expone, en REVENGA DOMÍNGUEZ, p. 41.

⁷⁸ En cuanto a la identidad de sus padres, tres hipótesis se pueden plantear: que fuera hijo de Alonso

dudas. La partida de matrimonio de María o Mari Cortés no aporta ningún dato sobre la identidad de sus padres. Como su marido, debió de nacer a mediados de siglo ya que dio a luz a seis hijos, entre 1579 y 1590, y murió en 1628⁷⁹. Con esta información poco más se puede añadir⁸⁰. Sólo decir que Alonso Carbonel y María Cortés, como sucedería con nuestro protagonista, fallecieron siendo longevos, por lo menos con más de sesenta cinco años de edad, toda una hazaña para los tiempos que corrían.

En poco más de una década María Cortés fue madre de seis hijos. El mayor, Ginés, que con el tiempo sería pintor en Madrid, nació el 2 de marzo de 1579⁸¹. Dos años después lo hizo Juan, del que nada más sabemos⁸². Alonso Carbonel vino al mundo en Albacete el 11 de abril de 1583⁸³, dos años antes que su hermana Ana, nacida el 27 de octubre de 1585⁸⁴. No podía faltar en la familia un Martín, bautizado en San Juan Bautista en 1588⁸⁵. Cierra la serie Miguel, que como su padre sería carpintero, nacido el 9 de septiembre de 1590⁸⁶. Los cuatro primeros hijos de la pareja nacieron en la calle de Juan Zapata, situada al sudeste de la villa. Una zona relativamente nueva y más bien modesta donde moraban

Carbonel e Isabel García, citados con anterioridad, en concreto, que fuera, a pesar del apellido Villanueva, el Alonso nacido en 1553; que pudiera ser un hijo nacido en otro lugar de la unión de Martín Carbonel y Ana de Villanueva —en este segundo caso sus apellidos encajarían perfectamente con los de sus progenitores— padres de otros dos vástagos bautizados en 1547 y 1550; o, como tercera posibilidad con pocos visos de ser corroborada, que fuera fruto del matrimonio de otro de los Martín Carbonel, por qué no del albañil que trabajó para el concejo, que habitaba en Albacete a mediados del siglo XVI. Para no complicar más las cosas, por ahora no insistiremos demasiado en la costumbre observada en estas tierras manchegas, de llevar apellidos ajenos a los de los padres biológicos.

⁷⁹ María Cortés falleció el 25 de septiembre de 1628 dejando 290 misas de a dos reales en la parroquia de San Juan Bautista de Albacete, en AHDAB, Libro 164 de misas testamentales, fs. 397-398.

⁸⁰ El archivo parroquial ofrece dos posibilidades sobre la identidad de los progenitores de María Cortés: que fuera la hija de Juan Cortés y Teresa Valera, nacida en 1556, en AHDAB, Libro 1 bis de bautismo, f. 302 v.º (14-IX-1556); o de Alonso Cortés e Isabel Sanz, venida al mundo en 1558, en *Ibidem*, f. 331 r.º (24-II-1558). Fuera hija de uno u otro matrimonio, poco más podríamos añadir. Tan sólo que en el primer bautizo, el de 1556, fue padrino de la niña Benito López, regidor de la villa.

⁸¹ AHDAB, Libro 3 de bautismo, f. 78 v.º (2-III-1579).

⁸² *Ibidem*, f. 102 r.º (18-I-1581). A no ser que pueda ser identificado con fray Juan Armero de la orden de los predicadores que en 1629, afincado en el reino del Perú, donó a su padre cierta cantidad de dinero, según la cédula recogida en un poder otorgado por este último, en AHPM, pr. 3631, fs. 822-823 (13-I-1620). Si así fuera, como en el caso de su hermano pequeño Miguel, habría sido conocido con el apellido Armero.

⁸³ AHDAB, Libro 3 de bautismo, f. 135 r.º (11-IV-1583). La partida de defunción fue publicada por primera vez, en ALBACETE, p. 159; y SANTAMARÍA CONDE, 1988, p. 54.

⁸⁴ *Ibidem*, f. 173 r.º (27-X-1585). El primero de noviembre de 1586 sería confirmada en Albacete por el reverendo Jerónimo Manrique de Lara, en *Ibidem*, s. f. (al final).

⁸⁵ *Ibidem*, mal foliado 168 v.º (24-II-1588). Un Martín Carbonel falleció en Albacete en 1602, siendo su padre Alonso Carbonel y su tío Martín Carbonel. Podría tratarse del hijo de Alonso Carbonel y Villanueva o tal vez de un niño del tapiador del mismo nombre casado en 1592, en AHDAB, Libro 159 de misas de ánimas, f. 166 v.º (9-V-1602).

⁸⁶ AHDAB, Libro 4 de bautismo, f. 3 r.º (9-VIII-1590).

hortelanos, trabajadores, guanteros, cardadores, zapateros y algún batanero⁸⁷.

Las cosas mejoraron para el carpintero y su mujer en 1588. Según el padrón de este año la familia vivía en una casa situada en la calle de Espinosa, hoy día calle Mayor, en el corazón de la capital. Sus nuevos vecinos nada tenían que ver con los humildes artesanos de la calle de Juan Zapata. Ahora el procurador Miguel Armero y el escribano Pedro Hurtado flanqueaban la vivienda del carpintero. A pocos metros lo hacían las viudas de Gabriel de Espinosa —tal vez el personaje que daba nombre a la calle— don Juan Sedeño, doña Isabel de Cantos, viuda de Lope Hurtado; la viuda de Juan de Requena, madre del licenciado Izquierdo; la viuda de Miguel Armero el Viejo; el cirujano Juan de Baeza; la viuda del licenciado Núñez; los regidores Gabriel de Cantos y Juan de Villanueva; el escribano Juan Navarro y dos procuradores⁸⁸.

A tenor de la calidad profesional y social de sus nuevos vecinos, este cambio de domicilio sería reflejo de una mejora de las condiciones de vida de los Carbonel. Y tal vez en relación a este hecho pueda explicarse que dos de sus hijos biológicos adoptaran apellidos ajenos —hasta lo que hoy conocemos— a su familia. Sería el caso del hermano mayor, Ginés Carbonel Hurtado, y en mayor medida de Miguel Armero Hurtado. El arquitecto permaneció fiel a su primer apellido, usando en ocasiones el de Villanueva como segundo. En cuanto a los demás hermanos nada más podemos añadir, quizás porque fallecieron a temprana edad o porque tomaron nuevos apellidos que han hecho imposible seguir su rastro documental. Las personalidades de Ginés y Miguel no ofrecen ninguna duda. No se trata de un apodo o de una moda pasajera, tampoco de unos apellidos para Albacete y otros para Madrid, sino de una personalidad jurídica llevada hasta el final de sus días⁸⁹.

Esta anomalía puede ser explicada en parte con la información proporcionada por las partidas de bautismo de Ginés y Miguel. Figuran como padrinos del primero el clérigo

⁸⁷ En el padrón de la langosta de 1586 el carpintero Alonso Carbonel y Juan Parras, *verno de Carbonel* por su matrimonio con María Carbonel, habitaban en la citada calle; y en la paralela, conocida como calle de Tejares, lo hacía Benito Herrero, *hijo de Carbonel*. A pocos metros, un poco más al Este, seguía viviendo en la calle de Cornejo la viuda de Alonso Carbonel y un desconocido Pascual Gómez Carbonel, en AHPAB, Municipios, Libro 161, padrón de langosta (1586).

⁸⁸ AHPAB, Municipios, Caja 350, repartimiento para pagar el censo del ensanche del nuevo término (1588).

⁸⁹ El mejor ejemplo de esta práctica lo tenemos en un documento notarial del mes de agosto de 1612. El carpintero Alonso Carbonel y su hijo Ginés Carbonel Hurtado llegaron a un acuerdo con la familia política de Miguel Armero Hurtado, su hijo y hermano respectivamente, para zanjar un desagradable incidente sobre el que nos extenderemos más adelante. Resulta además que este último estaba casado con Magdalena Millán, hija del también carpintero Benito Ximénez y de María Sanz, en AHPAB, Protocolos de Albacete, Leg. 2, exp. 5, fs. 132 v.º-133 r.º (1-VIII-1612).

Julían Hurtado y la doncella Isabel Díaz; y del segundo, el también religioso Antón Gascón y Catalina Armero, viuda de Alonso Martínez⁹⁰. Sus padres decidieron pues que llevaran los apellidos de sus padrinos que al parecer tenían algo que ver con la familia Carbonel. Si retornamos a la calle de Espinosa encontraremos a Miguel Armero y Pedro Hurtado como vecinos inmediatos de los Carbonel; y no muy lejos a la viuda de Lope Hurtado, la de Miguel Armero el Viejo y un segundo individuo también llamado Miguel Armero.

La circunstancia se repite con nuestro Alonso Carbonel. Sus padrinos fueron Juan Sedeño de Espinosa, años más tarde regidor de la villa, y doña María, mujer de Gabriel de Espinosa. Ambos pues con el apellido que daba el nombre a la calle donde habitaría desde 1588 la familia del carpintero. En este año don Juan Sedeño vivía junto a la casa de doña María, viuda ya de Gabriel de Espinosa, no muy lejos de los Carbonel. La relación con esta familia hidalga debió de continuar pues Ana Carbonel tuvo como compadres a Isabel, hija de Gabriel de Espinosa, y al regidor Francisco Belmonte. Por lo que se aprecia Alonso Carbonel y Villanueva mantenía unos lazos personales muy buenos con unas cuantas familias significadas de la villa de Albacete, y en los casos de los Belmonte y Sedeño de Espinosa, con poder en el gobierno municipal. Cuesta creer que un artesano que trabajaba con sus manos, un menestral a fin de cuentas y pechero para más deshonra, tuviera una relación de igual con hidalgos, regidores, escribanos y procuradores. Es más lógico pensar que el carpintero, tal vez como algunos de sus vecinos de la calle de Espinosa, formara parte de la clientela de este selecto grupo que mantenía una relevante presencia en el concejo. Recordemos que el gobierno municipal de Albacete estaba en manos de una pequeña oligarquía local que gracias a su posición socioeconómica —cuyo capítulo más reciente era la compra a la corona de los oficios de regidor— se perpetuaba en el poder. Las tácticas para dominar la fiscalidad y los oficios municipales eran tan diversas como lucrativas para todos aquellos que se ganaban su filiación al grupo. Mantener una fiel clientela —dispuesta a ocupar cargos municipales de segundo rango o a contratar de forma directa obras públicas— era tan importante como seguir una acertada política de matrimonios, caracterizada por las prácticas endogámicas⁹¹.

⁹⁰ Los términos padrino o compadre y madrina o comadre se usaron indistintamente en los libros parroquiales de San Juan Bautista en esta época para designar a las mismas personas.

⁹¹ Sin ir más lejos Juan Sedeño de Espinosa, compadre de Alonso Carbonel hijo, se casó en 1591 con Isabel de Espinosa y Alarcón, hija de Gabriel de Espinosa y comadre a su vez de Ana Carbonel. Para cerrar el círculo familiar decir que fueron los padrinos de esta linajuda pareja don Gabriel de Espinosa y Sedeño y doña Catalina de Sedeño y Espinosa, en AHDAB, Libro 53 de matrimonios, f. 17 v.º (13-V-1591).

Esta práctica del cambio de apellido podría explicarse en el contexto de una relación clientelar, tal vez reforzada por un parentesco horizontal difícil de precisar. En este sentido conviene traer a colación —con la prudencia que requiere la interpretación de este tipo de documentos— un testimonio directo de nuestro protagonista, Alonso Carbonel. En 1619 dirigió a la Junta de Obras y Bosques un memorial solicitando la plaza de escultor y de aparejador de Aranjuez en el que declaraba como un mérito más *que Juan Armero su aguelo siruio toda su vida en las guerras de Flandes y otras partes hasta que murio peleando en la ynclusa como consta por ynformacion y papeles que tiene presentados*⁹². Dato éste —en el rango biológico— que no ha podido ser constatado en los libros parroquiales de Albacete. Cabe interpretar que se estuviera refiriendo a un antepasado de este apellido, ligado a su familia por un parentesco lejano, cuyos méritos quería hacer valer en su solicitud. En este sentido, parece más significativo el hecho de que María Cortés dejara en su testamento cincuenta misas que debían ser cantadas por su sobrino el licenciado Juan Armero⁹³.

Fuera clientelismo o parentesco, o ambas cosas a la vez, admitimos que permanecen algunas incógnitas sin despejar. Si los padrinos de Alonso Carbonel fueron de igual o mayor relevancia que los de sus hermanos, ¿por qué su padre no le asignó sus apellidos? ¿Pudieron haberse suscitado dudas sobre la progenie de los Carbonel, en un momento en el que el colectivo morisco era muy numeroso en la villa, o simplemente los apellidos Hurtado o Armero disfrutaban de los beneficios de un grado privilegiado en la ciudad de Albacete? No hay que descartar que en el caso del compadre de Ginés, el clérigo Julián Hurtado, esta práctica conllevara una especie de prohijación o adopción educativa⁹⁴.

Siguiendo en esta misma línea argumental, casi al mismo tiempo que nacían sus hijos, las cuentas de propios del ayuntamiento manchego reflejan una progresiva participación del carpintero Alonso Carbonel en diferentes encargos municipales ajenos a su profesión. Consta que fue mayordomo de la ermita de San Jorge en los años 1581 y

El poder económico de esta familia era también importante, si tenemos en cuenta, por ejemplo, que Gabriel de Espinosa, a buen seguro padre de Isabel, falleció en 1587 dejando la friolera de 600 misas, en AHDAB, Libro 153 de colecturía de misas, f. 410 v.º (10-VIII-1587).

⁹² AGS, CSR, leg. 328, fs. 99-102, citado por MARTÍN GONZÁLEZ, 1991, p. 149.

⁹³ AHDAB, Libro 164 de misas testamentales, fs. 397-398 (25-IX-1628).

⁹⁴ Este Julián Hurtado pudo ser el mismo clérigo que falleció en Albacete en 1601, en AHDAB, Libro 159 de misas de ánimas, f. 414 v.º (19-II-1601). Un año antes que lo hiciera el P. Francisco Armero Espinosa, en *Ibíd.*, f. 546 v.º (21-I-1602).

1582⁹⁵, y de la cofradía de Santa Ana, encargada de sacar en procesión a la Virgen de los Llanos, en 1588⁹⁶. Además en 1584-1585 fue alcaide de la cárcel de la villa con un sueldo de 6.000 maravedíes, vivienda propia y muy probable exención de impuestos⁹⁷. Aunque no se conoce con exactitud cómo se realizaba la elección de los oficios municipales menores —como éste de alcaide— que no entraban en el sorteo de la *rueda de los oficios*, todo parece indicar que eran provistos directamente desde la regiduría. El carpintero Carbonel tuvo la suerte de repetir en el cargo en 1595 y de cobrar pequeñas cantidades por el aderezo de las puertas y por materiales para taponar unos portillos *que hicieron los presos que salieron*⁹⁸.

Este acercamiento al poder municipal desde posiciones inferiores, de una persona limitada socialmente por su nacimiento y ocupación, denota que uno de los activos más preciados que atesoraba el carpintero eran las pretensiones de mejora para él y los suyos. “Ennoblecere” a sus hijos con apellidos de personas acomodadas de su entorno o situar su domicilio en los alrededores del poder municipal son expresiones de una actitud coherente con un objetivo perfectamente establecido. Con la primera medida consiguió para sus hijos reforzar su identidad y ampliar las relaciones a otras personas ajenas a la familia biológica. El parentesco en su acepción más amplia (tíos, sobrinos, primos, cuñados...) y el padrinazgo o “parentesco espiritual”, servían tradicionalmente para reforzar los lazos naturales o de sangre⁹⁹. Detrás de esta intención —además de asegurar el futuro de la descendencia en caso de fallecimiento de los padres— subyace el interés por extender la buena fortuna del padrino a los recién nacidos. En el segundo de los casos la voluntad supera el nivel de los vínculos parentales, para situarse en la esfera inmediatamente superior, las relaciones de patronazgo/clientela. Médard las define como personales,

⁹⁵ El carpintero recibió 2.000 maravedíes anuales para repartir entre los pobres que acompañaban la procesión del santo, en AHPAB, Cuentas de propios, Libro 230, n.º 53 (1581) y s.n. (1582).

⁹⁶ Como en el caso anterior recibió del ayuntamiento 2.000 maravedíes para socorrer a los pobres el día de la procesión, en AHPAB, Albacete, Libro Municipal 68, f. 284 v.º (27-IV-1588), citado por SANTAMARÍA CONDE, 1988, p. 53.

⁹⁷ El periodo anual de este cargo se iniciaba y terminaba el día de San Miguel, en AHPAB, Cuentas de propios, Libro 230, s.n. (1585). Queda constancia que en 1524 el titular de este cargo disfrutaba de exenciones fiscales, en CARRILERO MARTÍNEZ, 1987, p. 5.

⁹⁸ Cobró 8.000 maravedíes de sueldo en dos asignaciones de 6.000 y 2.000 maravedíes, en AHPAB, Cuentas de propios, Libro 231, fs. 132 v.º y 136 v.º (1595). Sobre los reparos citados, ver *Ibidem*, fs. 123 r.º y 130 r.º (1595), citado por SANTAMARÍA CONDE, 1988, p. 54.

⁹⁹ Los estudios sobre el parentesco ficticio, desde la perspectiva histórica, son escasos. Esta tendencia de integración vertical, en la que los grupos inferiores buscan con el apadrinamiento la protección de las clases sociales superiores, ha sido estudiado en la región de Murcia. En los núcleos agrícolas una gran parte de la población solía ser apadrinada por los escasos miembros del grupo dirigente, en CHACÓN

recíprocas y dependientes entre individuos de posición social diferente¹⁰⁰. El patrón protegía a su cliente de diferentes maneras: concediéndole gracias y mercedes, proporcionándole oficios, favoreciendo matrimonios, promocionando a sus hijos y parientes, en definitiva, abriéndole nuevos ámbitos de relación¹⁰¹. El cliente, por su parte, le pagaba con lealtad y servicios de diferente naturaleza. En este asunto del carpintero Carbonel y los oligarcas municipales —la mayoría de ellos con un “don” por delante del nombre— la verticalidad de la relación social está fuera de toda duda. El artesano disfrutó de un cargo honorífico en la estructura de una cofradía, que al fin y al cabo era otro ámbito donde podría entablar nuevas relaciones, y obtuvo un cargo municipal de relativa responsabilidad que le reportó pingües beneficios económicos y sociales. Por desgracia los documentos históricos no nos ilustran sobre cuáles fueron las contrapartidas ofrecidas por el carpintero-mayordomo-alcaide a su patrón, más allá de su fidelidad y lealtad al grupo que formaba parte.

Paralela al disfrute de estos cargos, fue la actividad profesional del carpintero en las obras municipales, desarrollada entre 1580 y 1606. Como algunos de sus colegas Alonso Carbonel participaba a título personal en las decoraciones efímeras de las fiestas del Corpus Christi. Por este concepto, en el citado año de 1580, Alonso Carbonel cobró 1.500 maravedíes *por una invençion que sacó en la calle*¹⁰². Para la misma fiesta, en los años 1587, 1588 y 1589 se encargó de montar los tablados de las danzas y las comedias¹⁰³.

Pero es a partir de 1598 cuando se sucederían los contratos municipales. En este año cobró por unas reparaciones realizadas en las carnicerías¹⁰⁴. Dos años después aderezaba las puertas de las entradas de la villa en un afán por reforzar el cordón sanitario amenazado por una nueva oleada de peste¹⁰⁵. En 1601 se aplicaba en la reparación de la

JIMÉNEZ, pp. 40-41.

¹⁰⁰ Personales en cuanto que se dan entre dos personas de manera particular y específica; recíprocas porque suponen un cambio mutuamente benéfico; y dependientes, al darse la relación entre dos partes desiguales, en MÉDARD, p. 105. Otros factores que alimentan las relaciones de patronazgo son la fidelidad y la utilidad, en MARTÍNEZ MILLÁN, pp. 21-22. Un buen resumen del tema con bibliografía actualizada, en IMÍZCOZ BEUNZA, pp. 39-41.

¹⁰¹ Sobre las diversas formas de asistencia y protección ofrecidas por el patrón al cliente y las contrapartidas proporcionadas por éste, ver ATIENZA HERNÁNDEZ, pp. 411-457.

¹⁰² AHPAB, Cuentas de propios, Libro 230, s. f. (1580).

¹⁰³ AHPAB, Albacete, Libro Municipal 68, f. 229 v.º (20-VI-1587); *Ibidem*, f. 299 (28-VII-1588); *Ibidem*, f. 360 v.º (9-VIII-1589), citados por SANTAMARÍA CONDE, 1988, p. 53. El último pago, en AHPAB, Cuentas de propios, Libro 231, f. 15 v.º (1589).

¹⁰⁴ AHPAB, Cuentas de propios, Libro 231, f. 194 v.º (1598).

¹⁰⁵ La libranza, fechada el 9 de enero de 1600, especifica que fueron cuatro puertas situadas en el acceso de Chinchilla y San Sebastián. Al parecer fueron aderezadas para ser devueltas a sus respectivos

lonja municipal, en concreto de su tejado y de la capilla de la sangre de Cristo, al parecer sita en esta instalación comercial. La obra debió de ser de envergadura ya que Carbonel y el también carpintero Benito Ximénez, su consuegro, cobraron 40.698 maravedíes, una de las cantidades más elevadas que se registran en los libros municipales¹⁰⁶.

Otra obra de consideración, a tenor de las cifras manejadas, fue la realizada en el tribunal de la audiencia de Albacete en 1602. En este caso los carpinteros Francisco Ruiz, Mateo Rodríguez y Alonso Carbonel percibieron 40.800 maravedíes por el trabajo de carpintería. La libranza no especifica la naturaleza del mismo, pero dada la elevada cantidad y la necesidad que hubo de nombrar dos tasadores, debió de tratarse de su cubierta de madera¹⁰⁷. No acabaron aquí los cometidos municipales. En 1606 los Carbonel desplegaron una considerable actividad en el edificio del ayuntamiento. La corporación municipal pagó a Alonso Carbonel y Villanueva 8.760 maravedíes por los jornales de dieciséis días de trabajo, el tiempo que estuvo ocupándose *en la cubierta del tejado de la sala del ayuntamiento*¹⁰⁸. Pocos días después su labor quedaba completada por su hijo Ginés —el mismo que poco tiempo después trabajaría en Madrid como pintor— que cobraba 220 reales *por aderezar el escudo de las armas reales que se ha puesto en el hastial de la sala del ayuntamiento*¹⁰⁹. Esta colaboración, sobre la que volveremos, resulta muy reveladora de la importancia de la obra desarrollada para el cabildo municipal y de los métodos de trabajo del carpintero¹¹⁰.

En cuanto a la categoría profesional de Alonso Carbonel, hay que decir que sus obras para el municipio —en concreto, la *sala del ayuntamiento* (1606), estancia relevante donde solía concentrarse lo mejor de la decoración ornamental— le sitúan dentro del grupo más cualificado de los carpinteros de lo blanco, con unos conocimientos de geometría nada desdeñables basados en el uso práctico de los cartabones de armar y de lazo. Los escasos indicios extraídos de la documentación municipal abonan esta teoría.

dueños tras haber servido para sellar la villa, en *Ibidem*, f. 242 v.º (1600).

¹⁰⁶ *Ibidem*, fs. 262 v.º-263 r.º (1601).

¹⁰⁷ *Ibidem*, f. 278 v.º (1602).

¹⁰⁸ *Ibidem*, f. 342 v.º (19-I-1606), citado por SANTAMARÍA CONDE, 1988, p. 53.

¹⁰⁹ *Ibidem*, f. 336 v.º (9-II-1606).

¹¹⁰ Alonso Carbonel y Villanueva intervino en otras obras menores. En los primeros días de 1602 cobraba 89 reales por el *adobo de la cárcel*, en *Ibidem*, f. 272 v.º (19-I-1602). A finales del año siguiente eran 126 reales por el aderezo de madera de la lonja municipal, en *Ibidem*, f. 303 v.º (14-XI-1603). En 1604 se multiplicaba su actividad al servicio de la villa. Realizó dos asientos para la audiencia, asentó algunas cerraduras en el ayuntamiento y en la cárcel, y se ocupó del mantenimiento de los tajones de las carnicerías, cobrando por todo ello 30 reales, en *Ibidem*, f. 306 v.º (7-I-1604).

Aunque la desaparición del viejo ayuntamiento impide estudiar sus características, nos inclinamos a pensar que esta cubierta hubo de implicar cierta dificultad constructiva, tratándose, tal vez, de un artesonado con decoración clasicista. Su citada participación en las fiestas del Corpus componiendo *invenciones* le suponen cierta habilidad en el dibujo creativo y dotes escenográficas difíciles de calibrar, por qué no, tal vez las mismas que eran exigidas a los maestros carpinteros que aspiraban a ser geométricos en Sevilla o Granada. Estas circunstancias y el hecho de que supiera escribir, le elevan muy por encima de la media habitual que cabría esperar en un hombre de su tiempo y —no digamos— de su oficio.

La actividad profesional de Alonso Carbonel y Villanueva debió de ir disminuyendo a partir de entonces hasta que en 1612 un contratiempo familiar le obligó a traspasar todas las herramientas de su oficio a su hijo Miguel Armero. Casado a finales de la primera década del siglo XVII con Magdalena Millán, este carpintero inauguró un aspecto sombrío de la trayectoria biográfica de su familia. En 1612 fue preso por la justicia de Albacete acusado de haber intentado envenenar a su mujer porque *en la comida le habia dado cosa con la que le mataba*¹¹¹. Habida cuenta de la gravedad de la acusación y de que al parecer el joven carpintero llevaba las de perder en este asunto, Alonso Carbonel y María Cortés llegaron a un acuerdo económico con los perjudicados. Además de la salud de la joven, el honor de su padre Benito Ximénez había quedado mancillado, en este caso con el agravante de tratarse de un amigo y colaborador profesional del carpintero. Lo que había nacido para unir a dos familias relevantes del oficio corría el riesgo de convertirse en un grave problema que amenazaba con arruinar la reputación de unos y otros. De este modo, el primer día de agosto de 1612 los Carbonel llegaron a un acuerdo con Benito Ximénez, según el cual se comprometían a pagar a la víctima 2.100 reales en concepto de *ayuda a las cargas del matrimonio que a de guardar*¹¹². El viejo carpintero aportó un interesante inventario de bienes a sabiendas de que buena parte de ellos iban a ser disfrutados por su hijo. De este modo con un valor de 86 reales traspasó *todas las herramientas de su oficio*, con lo que finiquitaba su larga carrera artesana y transfería el testigo profesional a su hijo Miguel. Este hecho pudo estar propiciado por el carpintero Benito Ximénez, quien vería con buenos ojos la continuidad de la alianza profesional con el hijo de su compañero. Junto con las herramientas se compensó a la

¹¹¹ AHPAB, Protocolos de Albacete, leg. 2, exp. 5, fs. 128 (1-VIII-1612).

¹¹² *Ibidem*.

afectada con un cuadro grande de la Inmaculada Concepción, una mesa y dos sillas de nogal, diez fanegas de trigo, una viña de 800 cepas tasada en otros tantos reales y 820 reales en efectivo. De esta última cantidad, Ginés Carbonel se comprometió mediante documento notarial a pagar 260 reales, cediendo a Magdalena Millán los derechos de una cantidad adeudada por las monjas de la Concepción de Albacete¹¹³. Las aguas debieron de volver a su cauce tiempo después ya que en 1615 la mayor parte de los bienes cedidos por los Carbonel pasaron a engrosar la carta de dote de la mujer de Miguel Armero¹¹⁴.

De la misma forma que las familias adineradas de Albacete, Carbonel había invertido su capital excedente en un sector en plena expansión en la zona, el vinícola, estrictamente reglamentado por las ordenanzas municipales promulgadas a lo largo del siglo XVI. Si a las 800 cepas de 1612 le unimos un viñedo valorado en cuarenta y dos ducados, que tres años después vendió al calcetero Juan Millán¹¹⁵, podríamos concluir que Alonso Carbonel y Villanueva era dueño de una propiedad mediana con una capacidad productiva nada desdeñable. Mas esta posesión, adquirida con toda probabilidad en la centuria anterior, hay que entenderla dentro de la coyuntura económica que soportó la villa durante el siglo XVI. Conocido el incremento demográfico experimentado hasta los años ochenta del siglo, la presión ejercida por el sector agropecuario sobre el término municipal fue creciendo proporcionalmente a su importancia. Una vez agotados los terrenos de propiedad particular y limitada la expansión del municipio debido a la oposición de los concejos limítrofes, la tensión se dirigió a los terrenos comunales más cercanos al municipio. Fue a partir de mediados de siglo —coincidiendo con la consolidación en el gobierno municipal de una pequeña oligarquía cuya riqueza se basaba en la posesión de la tierra— cuando el sistema comunal sufrió las agresiones más importantes procedentes de los propios responsables que, en teoría, lo protegían¹¹⁶. La adquisición de parcelas propiedad del municipio y la venta de cargos de regidor fueron

¹¹³ Según la obligación las monjas le debían la citada cantidad como pago del último plazo por haber pintado un retablo en su iglesia, en AHPAB, Protocolos de Albacete, leg. 2, exp. 5, fs. 132 v.º-133 r.º (1-VIII-1612).

¹¹⁴ Los bienes de la carta de dote otorgada por Magdalena Millán ascendían a 2.725 reales, entre los que estaban incluidos los 2.100 reales de la compensación de 1612. Al parecer, una vez superados los problemas conyugales, se intentaba normalizar la situación para que, como era costumbre, el marido pudiera disfrutar de los bienes aportados al matrimonio por él y su familia, aunque la titularidad de los mismos recayese en su mujer, en AHPAB, Protocolos de Albacete, leg. 3, exp. 5, fs. 113-114 (3-V-1615).

¹¹⁵ La venta del viñedo, en AHPAB, Protocolos de Albacete, leg. 3, exp. 5, fs. 85 v.º-86 (6-III-1615). Alguna de estas parcelas sería la que estuvo grabada hasta 1608 con un censo. El carpintero Alonso Carbonel redimió el censo de 28 de ducados el 4 de noviembre de 1608, en AHPAB, Protocolos de Albacete, leg. 4, exp. 7, f. 35 v.º (4-XI-1608), transcrito en GARCÍA MORATALLA, pp. 322-323.

dos caras de una misma moneda, la que perpetuaba en el poder a unas pocas familias gracias al control de los resortes políticos y económicos. Con ello no queremos decir que las tierras acumuladas por el carpintero fueran consecuencia de esta práctica viciada, pero no cabe duda que su trato y proximidad con algunas familias que ostentaban el poder municipal pudo favorecer, aunque fuera de forma indirecta, la adquisición de los preciados terrenos o por lo menos el acopio del dinero necesario, merced a sus continuadas intervenciones en las obras municipales, para su compra.

Alonso Carbonel y Villanueva falleció en Albacete el 16 de mayo de 1619 dejando más de doscientas cincuenta misas por su alma y la de sus difuntos¹¹⁷. Si bien no había superado los límites sociales determinados por su modesto nacimiento, había alcanzado las cotas más elevadas que se le podían imaginar en su época a un carpintero originario de un centro secundario como la villa manchega. Con una formación manual propia de su oficio, aunque nos consta que sabía escribir¹¹⁸, había logrado ubicarse en un barrio de cierta categoría y llevar una existencia relativamente acomodada que le permitía mantener una criada¹¹⁹.

Por último en esta dinámica artesanal protagonizada por el carpintero Alonso Carbonel tenemos que analizar la primera formación de sus hijos, anterior a la que pudieron recibir en su segundo aprendizaje en la Corte. En este sentido la estrategia del cabeza de familia pasaba por una progresiva especialización de los oficios relacionados con el trabajo de la madera en aras de diversificar la oferta de su taller. Desde una perspectiva laboral, que caminaba hacia la crisis de finales de siglo, no resultaba aconsejable emplear a más de un vástago en una misma ocupación. Más aún cuando comenzaba a ganar importancia la construcción de retablos. De esta manera sólo Miguel Armero perpetuaría la práctica de la carpintería, Alonso se formaría en la talla y Ginés en el dorado.

En cierto modo la evolución profesional de estos entramados familiares, los

¹¹⁶ CARRILERO MARTÍNEZ, 1997b, p. 109.

¹¹⁷ AHDAB, Libro 164 de misas testamentales, f. 109 v.º (16-V-1619).

¹¹⁸ Fue testigo en varios documentos notariales firmando en representación de los otorgantes. Aunque pueda parecer una cuestión baladí, esta circunstancia no parece que fuera habitual entre los maestros de los oficios artísticos de la ciudad. Por ejemplo, añadir que Alonso Carbonel y Villanueva firmó documentos en lugar del carpintero Benito Ximénez (AHPAB, Protocolos de Albacete, leg. 2, exp. 2, fs. 23-24, 21-I-1607), del albañil Antón Ximénez (Ibidem, leg. 1, exp. 3, fs. 29-30, 23-I-1594) y de los canteros Diego Garrido y Antón Sanz (Ibidem, leg. 3, exp. 5, f. 172, 15-VIII-1615), todos vecinos de Albacete.

¹¹⁹ Catalina de Rojas, criada de Alonso Carbonel, falleció el 16 de mayo de 1614. El propio carpintero pagó diversas cantidades en concepto de misas por el alma de la difunta, en AHDAB, Libro 163

Villanueva y los Carbonel, se desarrolló de forma paralela y tal vez complementaria, sobre todo, a la vista del segundo apellido del padre de nuestro protagonista. Con estos antecedentes, siempre en términos hipotéticos, creemos que Alonso Carbonel realizó su primer aprendizaje en el taller familiar al mismo tiempo que recibía una educación primaria como la del resto de adolescentes que jugaban en la selecta calle de Espinosa¹²⁰. Adquirida la práctica carpintera, sus intereses debieron de derivar hacia el trabajo de la talla en un obrador secundario de Albacete o de su región, o bien de forma autodidacta al amparo de su progenitor, siempre antes de su experiencia madrileña. Tampoco hay que descartar que el joven pasara directamente de la tutela profesional de su padre a la del escultor Antón de Morales. Dejando de lado por el momento el adiestramiento en casa del granadino, la pregunta que hay que responder —una vez más con las escasas noticias exhumadas de los archivos manchegos— es qué pudo aprender el joven Alonso en Albacete.

Ya hicimos alusión a la preparación técnica que requería la práctica de la carpintería de armar. En la base del saber transmitido dentro del gremio por las sucesivas generaciones de artesanos se encontraba la geometría. Armar una techumbre lignaria necesitaba de conocimientos geométricos amplios cuanto más complejos fueran su estructura y decoración. En la tradición carpintera española, que hundía sus raíces en la práctica hispano-musulmana, la dificultad venía dada por la incorporación en aquella de sucesivos paños y en ésta de técnicas ornamentales más complejas (armaduras apeinazadas y ataujeradas). En ambos casos la dificultad se superaba con el correcto ensamblaje de los diferentes elementos estructurales y decorativos que surgían de una relación geométrica común. Para establecer esta relación armónica los carpinteros de lo blanco se valían de los cartabones de ángulos concretos. Establecido el original, como si de un transportador de ángulos se tratara, su inclinación se trasladaba al resto de los componentes de la armadura con la ayuda de los cartabones. De este modo, si por ejemplo, se trataba de hacer una armadura de lazo, la disposición de sus elementos portantes (pares y limas) estaría estrechamente relacionada con los ángulos generados por la lacería. Este método de canon proporcional, tan parecido al de las plantillas utilizado en la cantería, se completaba con la aplicación de sencillas reglas numéricas. Así pues canteros góticos y carpinteros hispanos se valían de la combinación de cánones geométricos y reglas numéricas para ejecutar obras de una complejidad técnica muy

de misas testamentales, f. 485 (4-IX-1614).

elevada que en muchas ocasiones han pasado por realizaciones originales de un supuesto virtuosismo personal e individualizado¹²¹.

La geometría era pues aplicada con soltura por los carpinteros más cualificados del oficio. Sin ir más lejos, en Sevilla —donde el oficio había alcanzado una profunda especialización y la actividad corporativa su más estricta reglamentación— a éstos se les denominaba *iometricos* por el dominio de esta disciplina. Cabe preguntarse si en Albacete los hubo o, de otra manera, si la techumbre lignaria del convento de la Encarnación de la capital manchega, único testigo conservado de esta práctica artística, puede considerarse una obra con la suficiente dificultad técnica como para pensar que salió de la mano de un carpintero geométrico, cuyo identidad se desconoce.

En cuanto a Ginés Carbonel, sus primeros años debieron de transcurrir en el taller paterno compatibilizando las incipientes enseñanzas prácticas sobre el oficio de la carpintería con los estudios de primeras letras. Tanto él como sus hermanos Alonso y Miguel demostraron durante su vida una formación general más que aceptable, por encima de la media habitual en estos casos, donde el oficio del padre y el alejamiento de los centros culturales del país podían limitar de forma determinante el desarrollo educativo de una persona.

Como su hermano Alonso, aparece en Madrid en los primeros años del Seiscientos consolidado como pintor y con una edad cercana a los veinticinco años. La imposibilidad de conocer el año exacto de su establecimiento en la Corte aconseja que a la hora de hablar de su primera formación como pintor escojamos una hipótesis moderada que concilie un primer aprendizaje en algún taller de pintura de la zona de Albacete —limitada por la escasa calidad que se le presupone a un artífice de un centro artístico secundario— con una segunda especialización al amparo de un maestro madrileño, que al mismo tiempo que le permitió mejorar su técnica pictórica le franquearía la puerta de la maestría, al parecer imprescindible para ejercer el oficio en la capital.

El ruidoso pleito que llamaremos de los doradores —sobre el que volveremos en los capítulos siguientes— entablado por Ginés Carbonel en 1619 es significativamente poco

¹²⁰ Sobre la enseñanza primaria en Albacete ver SANTAMARÍA CONDE, 1994, pp. 73-92.

¹²¹ Aunque el investigador que se ha atrevido a analizar la carpintería de lo blanco en toda su extensión técnica no ha cotejado su sistema geométrico con el utilizado en la estereotomía tradicional española, otros autores han insistido en el parentesco existente entre cartabones y plantillas, en DUCLÓS BAUTISTA, pp. 41-47; y TOAJAS ROGER, 1997, pp. 26-28.

explicito sobre su primera formación¹²². A pesar de ser una de las partes directamente implicadas, con un importante respaldo de sus compañeros de oficio, y de tener que llevar durante los primeros meses el peso de las informaciones, centradas en sus actividades como dorador en la capital, no se transmite ninguna noticia sobre su periodo de aprendizaje. Tan sólo conocemos que en los primeros años de la década de los veinte llevaba mucho tiempo ejerciendo su profesión en Albacete y Madrid sin haber sido nunca examinado como maestro dorador. Resulta hasta cierto punto sospechoso que ninguno de los testigos e informantes convocados por ambas partes, relacionados de forma directa e indirecta con el medio artístico madrileño, aportara datos sobre la primera formación de Ginés Carbonel. Ello invita a pensar que pudo asentarse en la capital cuando ya disponía de una capacitación profesional muy elevada adquirida fuera de la misma. Si fuera así se reducirían las posibilidades de un aprendizaje en un taller madrileño, siendo lógico pensar que el dorador de la familia Carbonel pudiera haberse formado al amparo de un maestro pintor de la tierra manchega.

En lo que respecta al oficio de pintor, el panorama que ofrece Albacete y su zona de influencia no es muy alentador. Las fuentes históricas documentan la presencia de pintores durante el siglo XVI, con un grado de especialización siempre impreciso. En todos los casos aparecen en solitario sin que se hallan constatado relaciones de parentesco entre unos y otros, ni la sucesión en el oficio y ni muchos menos la existencia de un gremio organizado. Con estos datos discontinuos e imprecisos, poco podemos decir sobre este supuesto aprendizaje pictórico de Ginés Carbonel en Albacete. Si se produjo debió de ser con un maestro secundario de un nivel técnico modesto. Tampoco se ha podido documentar la presencia del mayor de los hermanos en otros centro artísticos más o menos cercanos como Cuenca, Toledo o incluso Sevilla.

4. EL TALLER DE ANTÓN DE MORALES.

Con este bagaje técnico recibido de su padre y alentado tal vez por su facilidad en el trabajo de la talla de la madera, Alonso Carbonel se presentó en el obrador madrileño del escultor Antón de Morales. Gracias al documento de concierto establecido en 1603 entre Antón de Morales y Giraldo de Merlo, sabemos que Carbonel ingresó en él después de formalizar una escritura de asiento de aprendizaje¹²³. Morales fundaba su reclamación

¹²² AHN, Consejos, leg. 24.783, citado por CADÍÑANOS BARDECI, 1987, pp. 239-251.

¹²³ La escritura de concierto entre los dos escultores, en AHPM, pr. 2823, f. 835 (10-IV-1603),

sobre el fugado en base a dicho documento que desgraciadamente no hemos localizado en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, por lo que tendremos que contentarnos con el análisis de las circunstancias derivadas de la huida del taller de Morales.

La primera dificultad estriba en saber quién fue la persona garante de Alonso Carbonel —todavía menor de edad— en el otorgamiento del documento de aprendizaje. Éste debió de ser protocolizado por su propio padre, desplazado para la ocasión a la capital del reino, o por un apoderado que actuara en su nombre. Un año antes de la huida del joven aprendiz y en el mismo escribano que utilizaron Morales y Merlo para sellar su acuerdo, ha sido detectada la presencia de un vecino de Albacete que sin duda tuvieron que conocer los Carbonel. El 14 de mayo de 1602 Miguel Armero de Espinosa otorgaba su poder a favor del licenciado Sebastián de Cantos, clérigo y vecino también de la villa manchega, para vender una viña de 1.400 cepas que había heredado de Antonio Benítez Armero¹²⁴. Pudiera tratarse del mismo Miguel Armero que en 1588 residía en la calle de Espinosa junto al hogar del carpintero Alonso Carbonel¹²⁵. Si fuera así no habría que descartar la hipótesis de que este personaje hubiera facilitado la llegada a Madrid del futuro escultor, tal vez, por qué no, otorgando su contrato de aprendizaje.

En cuanto a las condiciones del mismo no cabe más que especular con la ayuda de dos cartas de aprendizaje firmadas por Antón de Morales. En la primera, denominada escritura de *asiento y soldada*, el citado Morales acogía en 1597 por tiempo de tres años a Juan García, menor y huérfano representado por el procurador del número Bartolomé de Torres¹²⁶. Como es habitual en este tipo de contratos, el escultor se comprometía a mantener al joven en su casa, dándole comida, cama y ropa lavada. Le curaría sus enfermedades no contagiosas siempre y cuando no pasaran de quince días y le enseñaría el oficio de escultor. Llama poderosamente la atención que el maestro se obligaba a pagar a su aprendiz veinticuatro reales al mes distribuidos en diferentes pagas anuales¹²⁷. Esta

citado por PÉREZ PASTOR, 1914, p. 97.

¹²⁴ AHPM, pr. 2819, f. 988 (14-V-1602).

¹²⁵ AHPAB, Municipios, caja 350. Obviamente hemos descartado que este Miguel Armero fuera el hijo nacido en 1590 del carpintero Alonso Carbonel y de María Cortés, hermano por lo tanto de nuestro Alonso Carbonel. En cuanto al clérigo Sebastián de Cantos, a buen seguro que tenía algo que ver con el licenciado, abogado y regidor de este mismo nombre y apellido que vivía en la villa de Albacete en 1615. En una escritura pública otorgada ese mismo año los canteros Diego Garrido y Antón Sanz se obligaron a pagarle 196 reales. El carpintero Alonso Carbonel, testigo del documento, firmó en nombre de los canteros, en AHPAB, Protocolos de Albacete, leg. 3, exp. 5, f. 172 (15-VIII-1615).

¹²⁶ AHPM, pr. 1798, fs. 353-354 (21-VII-1597).

¹²⁷ El desglose de las cantidades pagadas al año no coincide con el total que tenía que percibir el aprendiz en tres años (864 reales). Según lo estipulado en la escritura, en el primer año Antón de Morales le

circunstancia es prácticamente inédita. En ocasiones el maestro se comprometía a desembolsar una cantidad simbólica al final del periodo de aprendizaje en concepto de pago por un vestido. Es el caso de los doce ducados que se obligó a pagar en 1609 Gregorio Fernández a Manuel del Rincón, hijo de su compañero el escultor Francisco del Rincón, al finalizar su aprendizaje¹²⁸, o de los treinta ducados que recibiría el aprendiz Juan de la Baca al terminar sus tres años de enseñanza¹²⁹. Tampoco entra dentro de lo habitual la duración del segundo aprendizaje que recogemos. En septiembre de 1606, tres años después de la huida de Alonso Carbonel, Antón de Morales se comprometía a enseñar su oficio de escultor a Jerónimo García, huérfano natural de Zamora¹³⁰. El aprendizaje quedaba limitado a un año, después del cual el escultor pagaría a su alumno seis ducados y los zapatos *que pudiere romper*.

Parece pues que las condiciones de estos documentos, más que adaptarse a los modelos acostumbrados en el oficio, variaban en función de las necesidades del maestro. En el primer caso, como atestiguan sus contratos de obra, Morales se enfrentaba a un momento de mucho trabajo, de expansión de su taller. En este sentido hay que entender el contrato firmado en 1602 con el escultor Jorge Capitán, según el cual este artífice se obligaba a trabajar durante seis meses en el taller del granadino en razón de cinco reales y medio al día¹³¹. Y tal vez a consecuencia de la fuga de Carbonel, el maestro afrontó el aprendizaje de Jerónimo García con la precaución de reducir el límite del contrato a un único año. En este contexto —buenas perspectivas de trabajo y necesidad de rentar la inversión realizada en la formación de un aprendiz— hay que enclavar la carta de aprendizaje del joven Carbonel.

Por motivos desconocidos Alonso Carbonel huyó del taller de Morales en el invierno de 1602-1603¹³². Su maestro le denunció ante la justicia de la Villa y Corte por el incumplimiento del contrato de aprendizaje, siendo apresado poco tiempo después en Toledo. Ante el desamparo del joven —preso en la cárcel, seguro que sin dinero, menor de edad y sin nadie que le representara— Giraldo de Merlo, vecino de Toledo, recibió al

pagaría 10 ducados (110 reales); en el segundo 20 (220 reales) y en el tercero 594 reales, lo que hacen un total de 924 reales.

¹²⁸ GARCÍA CHICO, 1941, p. 151.

¹²⁹ VÉLEZ CHAURRI, p. 71.

¹³⁰ AHPM, pr. 2836, fs. 15-16 (12-IX-1606).

¹³¹ Lo que supondrían 990 reales en medio año, en AHPM, pr. 203, s. f. (27-VIII-1602). Recordemos que al aprendiz Juan García, aunque prorrateados en cantidades anuales diferentes, le pagaba 24 reales mensuales, en total 288 reales cada año.

joven *en fiado* obligándose en una escritura pública a devolverlo al taller del granadino en un plazo de ocho días para que el díscolo aprendiz *acabase el serviçio conforme a la escritura de asiento y con otras penas y salarios*¹³³. Pero Alonso Carbonel escaparía por segunda vez, dejando en evidencia a su fiador. En consecuencia Antón de Morales solicitó un mandamiento de prisión para Merlo por no haber cumplido su obligación, el cual se defendió alegando que el joven sí había regresado al taller madrileño. Para evitar las costas del pleito, que por otro lado no iba a resolver el problema que lo había originado, los dos escultores se concertaron en hacer al unísono las diligencias precisas para localizar al fugado pagando a medias los gastos de su búsqueda. El problema debió de preocupar a Giraldo de Merlo pues se desplazó a Madrid a firmar la escritura de acuerdo. Prueba de que el caso debió de levantar ampollas dentro de la profesión es que en este documento figuran como testigos Juan Flamenco —tal vez una versión españolizada del pintor Juan de Aesten— y el escultor Alonso de Vallejo.

La conclusión más notoria a la que podemos llegar es que en 1603 Alonso Carbonel era lo suficientemente valorado por su maestro como para haber motivado un farragoso pleito con su colega Giraldo de Merlo. Se puede casi asegurar que se hallaba en los últimos meses de su aprendizaje, periodo que solía ser muy provechoso para el maestro pues el aprendiz estaba capacitado para acometer labores especializadas. Si a esto añadimos la posibilidad de que Carbonel, como el aprendiz Juan García, pudiera haber cobrado alguna cantidad mensual por su dedicación podemos entender el interés de Morales por recuperar a su alumno aventajado. Seguían pues en plena vigencia las palabras que Alonso de Berruguete había dedicado a este tema en el pleito mantenido en 1535 con el padre de uno de sus aprendices:

*(...) que cuando algún aprendiz entra a aprender el oficio con algun pintor la parte del tiempo primera en que comienza a aprender es dañosa al maestro, porque le ocupa el dezir e mostrar las cosas tocantes al dicho oficio, e que la parte postrera del tiempo es muy provechosa (...) y que vale tanto el año postrero de tres, tanto como los dos primeros y aún más*¹³⁴.

¹³² AHPM, pr. 2823, fs. 835-836 (10-IV-1603), citado por PÉREZ PASTOR, 1914, p. 97.

¹³³ *Ibidem*, f. 835 rº.

¹³⁴ ALONSO CORTÉS, p. 45.

La edad del joven —que justo un día después de firmarse el concierto entre los escultores cumplía veinte años— abona la teoría de que estaba a punto de finalizar su aprendizaje. Este primer escalón duraba un periodo de tiempo variable. En el caso de los asientos de Jerónimo y Juan García, el escultor Morales había firmado por uno y tres años respectivamente, periodos cortos si los comparamos con los que se establecían en otros centros artísticos. Otro tanto pudo suceder con Carbonel quien, tras un periodo de formación con su padre, pudo haber llegado a la capital con, por los menos, dieciséis o diecisiete años. El medio artístico sevillano estudiado por Palomero Páramo nos ofrece varios ejemplos de jóvenes de entre diecisiete y veinte años que, habiendo hecho su primer aprendizaje en sus lugares de origen, se trasladaban a la capital hispalense para adquirir un oficio más cualificado¹³⁵. Muchos de ellos procedían de oficios relacionados con el trabajo de la madera, en concreto, con la fabricación de retablos.

Resulta más difícil escudriñar la causa o causas que motivaron la huida del joven Carbonel. Los escasos estudios sociales que han analizado este fenómeno reparten las responsabilidades de este fracaso laboral entre los aprendices y los maestros. Aquellos cuando llevados de un carácter inmaduro propio de la edad se rebelaban contra la autoridad; y éstos en los casos en que maltrataban o explotaban a los jóvenes¹³⁶. En ningún contrato de aprendizaje artístico se citan estas posibles faltas o incumplimientos del maestro, pero sin embargo éste siempre se cuidaba de disponer las acciones oportunas en el caso de que la fuga se produjera. El responsable del aprendiz le indemnizaba por los días que se había ausentado y por los gastos generados por su localización y traslado al taller del maestro. En este tema Antón de Morales se mostró claro y explícito en la carta de aprendizaje de Juan García:

*(...) Y si se fuere y ausentare le a de poder compoler a que acaue de serbir todo el dicho tiempo en qualquier parte donde estuviere e fuere allado e lo que estubiere fuera del dicho servicio*¹³⁷.

Y más claro todavía cuando denunció, encarceló y le requirió las *penas y salarios* oportunos al fugado Alonso Carbonel. La historiografía del retablo barroco ha recogido

¹³⁵ PALOMERO PÁRAMO, 1983, pp. 46-47.

¹³⁶ GRACIA CÁRCAMO, p. 111.

¹³⁷ AHPM, pr. 1798, f. 353 v.º (21-VII-1597).

varios ejemplos de aprendices que abandonaron al maestro: el de Juan de Garecabe que escapó del taller del escultor Antonio de Alloydiz (1648) por haberle ocupado en tareas no relacionadas con su oficio¹³⁸; el de Pedro de Alcain que, tras dos años de aprendizaje, abandonó las enseñanzas del entallador Francisco de Arizcorreta, quien estimaba los daños causados por esta fuga en 200 ducados¹³⁹; o, el de un caso muy cercano al que nos ocupa, el de Jacinto Roque de Urbina, apresado en la ciudad de San Sebastián tras huir del taller vizcaíno de Domingo de Arenaza, pasando una larga temporada en la cárcel hasta que consiguió un fiador que abonara los perjuicios causados a su maestro¹⁴⁰.

En los primeros años del siglo XVII Antón de Morales era uno de los escultores más activos y prestigiosos de la villa de Madrid¹⁴¹. Hijo y nieto de escultores, como el mismo reconocía, había nacido en Granada en torno a 1559¹⁴², fruto del matrimonio de Tomás de Morales, entallador y artillero de la Alhambra, y Catalina Sánchez¹⁴³. Sus primeros pasos en el oficio debió de darlos en compañía de su progenitor en las obras del palacio de Carlos V¹⁴⁴. Con veinticinco años fue examinado en Sevilla por el abulense Gaspar del Águila, a la sazón veedor del gremio de escultores y entalladores de aquella ciudad. Por su certificado de examen sabemos que el joven alcanzó el grado de maestro en el *arte de escultor y entallador de romano e arquiteto*, tras superar un ejercicio teórico con preguntas sobre el oficio y una doble prueba práctica donde tuvo que esculpir dos figuras,

¹³⁸ ZORROZUA SANTISTEBAN, p. 61.

¹³⁹ CENDOYA ECHANIZ, p. 69.

¹⁴⁰ ZORROZUA SANTISTEBAN, p. 62.

¹⁴¹ A falta de una verdadera biografía de este maestro, el mejor esfuerzo por hilvanar las noticias sobre su vida, en ESTELLA, 1994b, pp. 393-400.

¹⁴² En 1603, en una información sobre el escultor Alonso de Vallejo, declaraba tener cuarenta y cuatro años, en AHPM, pr. 2826, fs. 2718 v.º (29-X-1603). Tres años más tarde fue uno de los testigos presentados por Pompeo Leoni en el pleito que mantenía con el ayuntamiento de Madrid por el pago de las decoraciones realizadas con motivo de la entrada triunfal de la reina Margarita de Austria. En aquel entonces, coincidiendo con el anterior dato, se declaraba de cuarenta y siete años, en MARTÍ MONSÓ, p. 280. Y todavía en 1616 compareció como testigo del hijo natural del citado Leoni, con cincuenta y siete años, en AHPM, pr. 2563, s.f. (23-II-1616).

¹⁴³ De este modo se declaraba en las informaciones del pleito de doradores, en AHN, Consejos, leg. 24.783, f. 23 r.º (3-IV-1620). El nombre de sus padres es conocido gracias a un poder otorgado en favor de su madre Catalina Sánchez, en AHPM, pr. 1798, f. 1265 (23-I-1601), citado por PÉREZ PASTOR, 1914, p. 85.

¹⁴⁴ Tomás de Morales había trabajado como entallador en la catedral de Granada, bajo las órdenes de Diego Siloé, y en el palacio de Carlos V con Pedro Machuca. Con éste y el entallador Martín Cano colaboró en la ejecución de unas andas para una imagen de San Sebastián que quedó sin cobrar a la muerte del pintor toledano, en GÓMEZ-MORENO, 1983, pp. 74, 119 y 168. En 1585 Tomás de Morales vivía en una casa de la Alhambra, en LÓPEZ GUZMÁN, p. 147 y 204. Antón de Morales, en su testimonio del pleito de doradores (1620), afirmó *auerse criado* en la obra del palacio en compañía de su padre, en AHN, Consejos, leg. 24.783, f. 23 v.º. La posible fecha de nacimiento de Antón de Morales (1559) anula por completo la posibilidad de haber conocido a Pedro Machuca (1550), no así a su hijo Luis quien le sucedería en la

una vestida y otra desnuda, y trazar la planta y la montea de un tabernáculo con su ensamblaje¹⁴⁵. Como se puede apreciar, Antón de Morales culminaba su etapa de formación con amplios conocimientos prácticos de escultura, especialidad que practicaría principalmente durante su carrera madrileña, y de lo que en el gremio sevillano se denominaba como *architettura*, el diseño de retablos. Desde mediados del siglo XVI hasta por lo menos la primera mitad del XVII, los entalladores y ensambladores de retablos — con el tiempo también los escultores en detrimento de los primeros— fueron conocidos como *architetos*. La planta y la montea del examen de Morales demuestran mejor que nada que los conocimientos de geometría y de dibujo eran básicos en el proyecto del retablo. Y que éste era la llave que abría la proyección en todos los campos artísticos. El escultor granadino bebía directamente de uno de los más acérrimos defensores de este camino que había sintetizado en el dibujo las nuevas corrientes arquitectónicas venidas de Italia: el pintor Pedro Machuca. En su información en el pleito de los doradores, al que tantas veces nos referiremos, sin citar directamente su dominio del dibujo, Morales aludía a la capacidad proyectiva que había tenido en el palacio de Carlos V y definía el arte de la pintura de esta manera:

(...) que las artes de la pintura se componen de muchas partes como es ystoriar copiar y hacer retratos payses al olio al fresco y al temple y luminar y hacer sargas y dorar y encarnar y otras cosas que comprehende la dicha pintura como es ser architetos y traçistas y dar orden para hacer casas reales y edifiçios como lo fue machuca pintor que hiço el edifiçio y traça de la casa real de granada en la alhambra que es de lo bueno que ay en españa el qual hacia los cortes y plantas para que trauajasen los canteros como maestro mayor (...) y esto lo saue por auerse criado en la dicha obra y trauajaba su padre deste testigo¹⁴⁶.

Excelente testimonio que el joven Carbonel tuvo que oír muchas veces en el taller de Morales.

Tras colaborar con un carpintero local en la realización de la sillería de coro del convento de Santiago de Mérida¹⁴⁷, se debió de trasladar a Madrid en 1589, ciudad donde

maestría del palacio (1550-1571), en ROSENTHAL, 1988, pp. 103-133.

¹⁴⁵ LÓPEZ MARTÍNEZ, 1929, pp. 53-54; y PALOMERO PÁRAMO, 1983, p. 195.

¹⁴⁶ AHN, Consejos, leg. 24.783, f. 23 vº.

¹⁴⁷ LÓPEZ MARTÍNEZ, 1932, pp. 53-54.

se asentaría definitivamente¹⁴⁸. En estos primeros años todas las noticias sobre su actividad profesional se centran en la escultura. Esculpió un sinfín de imágenes para particulares y cofradías, alcanzando un notable prestigio que le llevaría a trabajar para las obras reales y municipales¹⁴⁹. Así en 1594 contrató con el municipio un curioso grupo escultórico para las fiestas del Corpus Christi. Además de una Virgen con el Niño se comprometía a esculpir dos caballos, un ídolo, dos cuervos con las alas abiertas y una figura de la Giralda de Sevilla, todo en madera¹⁵⁰. Con el apoderado de la comunidad jerónima del monasterio de Guadalupe concertó en 1596 la realización de un San José con el Niño de bulto y doce bustos relicarios para la decoración de la capilla de las Reliquias¹⁵¹.

Ya por aquel entonces había entrado en contacto con el grupo de artífices que colaboraba con el escultor Pompeo Leoni. En 1592 figuraba como testigo en una escritura de contrato entre el italiano y el agustino fray Antonio de Villegas para realizar un Cristo de madera para el retablo de doña María Manuel de la iglesia del convento de San Felipe el Real¹⁵². Tal vez por no poder cubrir la fianza, Morales —como apunta Margarita Estella— pudo quedarse con la realización material del bulto en una época en que Leoni copaba los mejores encargos de la Corte¹⁵³. Tres años más tarde Milán Vimercado, Miguel Ángel Leoni y Antón de Morales se obligaron con Pompeo a realizar tres figuras de cera

¹⁴⁸ Todavía en 1589 como residente en Madrid, apoderaba a Gaspar del Águila para que le cobrase unas cantidades que se le adeudaban, en AHPM, pr. 6802, fs. 531-532 (Oficio 11), citado por LÓPEZ MARTÍNEZ, 1932, p. 18.

¹⁴⁹ Hemos constatado documentalmente las siguientes imágenes: un San Sebastián para el ayuntamiento de Madrid, en AHPM, pr. 194, f. 531 (15-XII-1589), citado por PÉREZ PASTOR, 1914, p. 57; las últimas esculturas para el retablo mayor de la iglesia de Pozuelo de Aravaca que estaba a cargo del pintor Diego de Urbina, en AHPM, pr. 1796, fs. 105-106 r.º (1-X-1590), citado por PÉREZ PASTOR, 1914, p. 59; una imagen de Nuestra Señora para dos vecinos de Brunete, en AHPM, pr. 1798, f. 58 (2-III-1597), citado por PÉREZ PASTOR, 1914, p. 72; un San Fabián para la cofradía del santo de Brunete, en AHPM, pr. 684, fs. 245-246 (1º-III-1599), citado por PÉREZ PASTOR, 1914, p. 77; un San Roque, en AHPM, pr. 2204, f. 699 (20-VIII-1599); una Nuestra Señora de la Soledad para el pueblo de Villarejo de Salvanés, tasada en 1603 por Juan de Porres, en ESTELLA, 1994b, p. 396; otro San Roque para la cofradía del santo de Galapagar, en AHPM, pr. 1585, f. 269 (22-III-1606); una imagen de Nuestra Señora para Juan Claus, vecino de Carabanchel, en AHPM, pr. 3122, f. 268 (2-VI-1608); un San Bernardino para el contador del marqués de Velada, en AHPM, pr. 2578, f. 11 (23-VI-1609), citado por PÉREZ PASTOR, 1914, p. 128; y un grupo de esculturas con Cristo atado a la columna con dos sayones para unos vecinos de Fuencarral, en AHPM, pr. 4304, f. 110 (29-I-1612), citado por PÉREZ PASTOR, 1914, p. 139.

¹⁵⁰ AHPM, pr. 427, f. 214 (9-V-1594), citado por PÉREZ PASTOR, 1914, p. 65 y MATILLA TASCÓN, 1993, p. 19.

¹⁵¹ AHN, Clero secular-regular, libro 1625, fs. 164 v.º-165, citado por ZAMORA; p. 49; CUADRA, p. 371; y BROWN, 1981, p. 149.

¹⁵² AHPM, pr. 1533, s.f. (26-VIII-1592), citado por ESTELLA, 1978b, pp. 456-458.

¹⁵³ Sin embargo esta autora pone en duda que este Cristo sea el que se encuentra en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pues éste procedía del también desaparecido convento de la Victoria, en ESTELLA, 1978b, pp. 456-458.

para los entierros reales del monasterio de San Lorenzo de El Escorial¹⁵⁴. Este encargo fue al parecer su primer contacto con el clasicismo italiano traído a nuestro país por los Leoni y a buen seguro debió de dejar una profunda huella en la escultura del maestro granadino.

En colaboración con Pompeo Leoni y con los mejores artistas del momento Antón de Morales participó en las decoraciones de la entrada triunfal de la reina doña Margarita de Austria (24 de octubre de 1599). Para esta ocasión realizó las esculturas que decoraban el arco de la calle mayor, diseñado por Francisco de Mora con la supervisión de Leoni y Diego Sillero, y unos grupos escultóricos de mármol fingido que se situaron en las gradas de San Felipe y en la plaza del Salvador¹⁵⁵. Con motivo del pleito entablado entre el milanés y el ayuntamiento por el pago de las demasías de esta obra, Antón de Morales testificó a favor del maestro italiano en 1606¹⁵⁶. En ese mismo año saldría como su fiador en el concierto firmado con el conde de Villalonga para realizar el retablo mayor y los enterramientos del convento de la Merced¹⁵⁷. La obra nunca se llevaría a cabo y, paradojas de la vida, años después sería su aprendiz Carbonel el encargado de realizarla. Queda pues claro que todavía en ese año el granadino era uno de los colaboradores más cercanos del escultor italiano y que, si bien no integraba físicamente su nutrido taller, subcontractaba con éste las obras de madera que no podía hacerse cargo de forma directa¹⁵⁸. Gracias a este contacto profesional, tasó los bienes relacionados con su arte que quedaron a la muerte de Pompeo Leoni en compañía de otro de sus colaboradores más fieles, el también escultor Alonso Vallejo¹⁵⁹.

Morales fue conocido también como *architetto* diseñador y constructor de retablos. Las fuentes históricas parecen señalar que fue en los últimos años de su vida cuando, sobre todo, a partir de 1614 –tal vez coincidiendo con la merma física propia de la edad— asumió la construcción de algunos retablos. Poco tiempo atrás, en concreto un año antes de contemplar la fuga del joven Carbonel, se encargaba de la realización de una custodia

¹⁵⁴ MARTÍ MONSÓ, pp. 274-275; y BUSTAMANTE GARCÍA, 1997-1998, pp. 159 y 166.

¹⁵⁵ TOVAR MARTÍN, 1988, pp. 395-396 y 401; y CRUZ VALDOVINOS, 1998, p. 26. Con menor interés para nuestro estudio la aportación de CAYETANO MARTÍN y FLORES GUERRERO, pp. 387-400.

¹⁵⁶ MARTÍ MONSÓ, p. 280.

¹⁵⁷ CERVERA VERA, 1948, pp. 292-294 y 309-318.

¹⁵⁸ Un caso parecido se dio con una escultura de la Virgen con el Niño que contrató Pompeo Leoni y la traspasó al también escultor Antonio de Espinosa, en AHPM, pr. 1055, f. 145 (4-VII-1581), citado por BARATECH ZALAMA, pp. 539-541.

¹⁵⁹ AHPM, pr. 1618, fs. 1338 y ss. (2-I-1609), citado por PÉREZ PASTOR, 1914, p. 125; y SALTILLO, 1934, p. 108.

para las carmelitas descalzas de la villa de Talavera¹⁶⁰. Aunque perdida, esta obra debía de tratarse de uno de estos pequeños ensamblajes de madera donde los escultores demostraban sus grandes dotes creativas. Pero hay que esperar hasta octubre de 1614 para encontrar al escultor asumiendo la realización material de un retablo. En esta fecha los testamentarios de Juan Bautista de Tasis le contrataron uno para el altar de la capilla de la Epístola de la iglesia conventual de San Agustín de Valladolid¹⁶¹. De estos mismos años es el concierto del retablo (1615), ya desaparecido, de la capilla de la Concepción del Colegio Imperial¹⁶²; del que iba a decorar, según su traza (1617), la ermita de Nuestra Señora de la Fuensanta en Talamanca¹⁶³; también con un dibujo salido de su mano se fabricó un pequeño retablo (1618) —de un cuerpo con remate y columnas corintias de fuste estriado— para uno de los pilares del desaparecido convento de la Victoria¹⁶⁴; casi al mismo tiempo tenía a su cargo el retablo de capilla en la iglesia de San Millán para el panadero de Corte Francisco Pérez¹⁶⁵; y en los últimos años de su vida realizó la hechura de un retablo de una de las capillas del convento de San Francisco que sería dorado por Ginés Carbonel, el hermano de su discípulo aprendiz¹⁶⁶.

Pero a la espera de documentar e identificar nuevas obras salidas de su taller, el retablo mayor (1622) de la iglesia del convento de religiosas jerónimas del Corpus Christi (fig. 1) nos servirá para calibrar su obra como escultor y *architecto*¹⁶⁷. Se trata de una bella y sencilla máquina de tres calles, donde lo cromático ocupa un lugar destacado, con banco no muy alto, cuerpo principal —en torno a un lienzo de la Última Cena de Vicente Carducho— y ático ocupado por un calvario de escultura que suponemos salió de la gubia del granadino¹⁶⁸. Aunque con una notable diferencia entre el tratamiento arquitectónico del

¹⁶⁰ AHPM, pr. 2821, fs. 2503-2504 (25-XI-1602), citado por PÉREZ PASTOR, 1914, p. 95.

¹⁶¹ URREA, 1980, p. 381. La iglesia sufrió la desamortización, pasando parte de su mobiliario artístico al Museo Nacional de Escultura, en MARTÍN GONZÁLEZ y PLAZA SANTIAGO, pp. 321-323.

¹⁶² AHPM, pr. 4231, fs. 176-177 (30-IX-1615), citado por PÉREZ PASTOR, 1914, p. 151; y EZQUERRA ABADÍA, p. 208.

¹⁶³ AHPM, pr. 4232, fs. 442-443 (25-IX-1617), citado por PÉREZ PASTOR, 1914, p. 158.

¹⁶⁴ AHPM, pr. 2736, fs. 677-678 (25-VI-1618). Poco tiempo después se obligaba su mujer con sus casas de la calle de la Gorguera, en AHPM, pr. 2736, f. 869 (27-VIII-1618), citado por MATILLA TASCON, 1993, p. 61.

¹⁶⁵ El dorado estuvo a cargo del pintor Martín de Ortega, en AHPM, pr. 5353, fs. 435 v.º-436 (8-IV-1619); y 452 (8-IV-1619).

¹⁶⁶ Ginés Carbonel se obligó a dorar el retablo, en AHPM, pr. 4309, fs. 121 y 138 (17-VI-1625), citado por BUSTAMANTE GARCÍA, 1978, p. 313.

¹⁶⁷ TORMO, 1972, pp. 96-97; TOVAR MARTÍN, 1972, pp. 422-424; y RETABLOS, pp. 227-228.

¹⁶⁸ MONASTERIO, pp. 16-20.

remate y del cuerpo, la obra en lo que se refiere a su estructura tectónica y a su escultura es un claro exponente del clasicismo emanado del Escorial. El arco de triunfo queda articulado por cuatro columnas corintias que adelantan los entablamentos de las calles laterales. Los roleos del entablamento y las estrías machihembradas de los fustes acentúan su relieve y plasticidad. Más rígida y dura nos parece la estructura del ático —casi tan alto como el cuerpo principal— de aires vigneos en su escalonamiento rematado por un frontón curvo y tintes heterodoxos en su empleo de las pilastras cajeadas de orden dórico. Las esculturas de su calvario demuestran la gran calidad de su talla, con un Cristo alargado y delgado, de anatomía contenida, y una Virgen y un San Juan más voluminosos, a base de complicados plegados, y con notable expresión y movimiento¹⁶⁹. Por su parecido con el Cristo de las Carboneras, Martín González atribuyó el que se conserva en la Academia de San Fernando al maestro Morales¹⁷⁰, obra tradicionalmente considerado como salida del círculo de Pompeo Leoni¹⁷¹.

Esta somera relación de la trayectoria artística de Antón de Morales nos servirá para valorar con mayor precisión los motivos que tuvo Carbonel para ingresar en el obrador del granadino y para conocer lo que pudo aprender en él. Como ha quedado patente en la carta de examen de su maestro, el joven ingresó en el taller de un cualificado escultor que conocía de primera mano el sistema de enseñanza practicado en la rígida corporación gremial de Sevilla. Su sólida formación —en todo lo relacionado con el arte de la escultura, *architettura* y ensamblaje— colmaba las aspiraciones de cualquier joven que aspirara a labrarse un futuro en el expansivo sector del retablo.

A la vista del calvario de las Carboneras, de la relación profesional con Pompeo Leoni o de su larga e intensa carrera en Madrid no podemos menos que imaginar que Antón de Morales era un escultor con una valoración profesional contrastada gracias a su habilidad manual. La documentación notarial hace referencia al trabajo de la madera sin que tengamos constancia de su dedicación a la labra de la piedra. Todo un reclamo para un joven que había dado sus primeros pasos en el taller de un carpintero.

Al mismo tiempo el adiestramiento en el dibujo ampliaba casi sin límites las posibilidades de aplicación en otros campos del panorama artístico. Aunque todavía sea pronto para plantear las constantes del pensamiento artístico de Alonso Carbonel, se puede

¹⁶⁹ ESTELLA, 1994b, p. 398.

¹⁷⁰ MARTÍN GONZÁLEZ, 1973, p. 520; y AZCUE BREA, pp. 81-85.

¹⁷¹ TORMO, 1913, pp. 350-352.

intuir que algunas de ellas, como por ejemplo la importancia dada al dibujo como base de la práctica artística, pudo ser asimilada en el obrador de Morales. Llama la atención que en 1626, cuando alegaba sus méritos para acceder al cargo de aparejador de las Obras Reales, Carbonel defendiera el perfil de un profesional que dominara el dibujo y que a la hora de citar a los pintores, escultores y ensambladores que habían desempeñado el cargo de aparejador real se acordara de *Machuca y Siloe maestros y aparejadores de la alambra de Granada*¹⁷². Sin duda que cuando escribía estas palabras resonaban en su cabeza las anécdotas narradas por su maestro sobre sus primeros trabajos en la obra del palacio real de la ciudad andaluza¹⁷³. Por ahora no profundizaremos más en este modelo profesional basado en la práctica del dibujo. Insistir solamente en que, además de recetas de taller y una buena técnica escultórica, Carbonel aprehendió de su maestro una manera de entender el oficio —en este caso de pro genie “machuquiana”— que marcaría toda su trayectoria profesional.

Antes de finalizar con este apartado convendría matizar el papel de Giraldo de Merlo en la fuga de Alonso Carbonel. Como ya adelantamos, el escultor afincado en Toledo *recibió en fiado* al aprendiz, esto es, pagó la fianza para excarcelarle, y escrituró con Antón de Morales su entrega en Madrid. La segunda desaparición del joven provocó el incumplimiento del acuerdo y la consiguiente denuncia del maestro granadino, que terminó finalmente con la escritura de concierto de 1603. De todo ello cabe interpretar que la fianza depositada por Merlo fue pagada a petición de Antón de Morales. Los dos escultores debieron de conocerse años atrás en los trabajos de la Capilla del Relicario del monasterio de Guadalupe donde habían coincidido con el también escultor Pedro Sánchez Delgado¹⁷⁴. Refuerza la hipótesis de esta colaboración, el parecido observado entre el San José y el Niño que presiden esta capilla y el mismo asunto —esta vez realizado en mármol— que decora la hornacina central de la fachada del convento de San José de Ávila¹⁷⁵. Sea como fuere el asunto Carbonel debió de enturbiar la relación entre los escultores hasta el punto de requerir el granadino un mandamiento de prisión contra Merlo.

¹⁷² AGS, CySR, leg. 332.

¹⁷³ Insistimos en que Antón de Morales —no así su padre— no conoció a Pedro Machuca ni a Diego Siloé.

¹⁷⁴ MARÍAS, 1981, pp. 164-165.

¹⁷⁵ CEÁN BERMÚDEZ, t. II, p. 195. Documentado por BUSTAMANTE GARCÍA, 1970, pp. 510-513; OTERO NÚÑEZ, p. 103; y MARÍAS, 1981, pp. 167-168.

Queda por dilucidar hasta dónde llegó la relación del joven con el maestro escultor pues el documento de 1603 nada dice sobre una supuesta estancia del aprendiz en el taller toledano de Merlo. Aunque se desconozcan los motivos que le llevaron a dirigirse a la Ciudad Imperial, no hay que descartar una hipotética colaboración profesional con este maestro. Veremos en el análisis del retablo de Santo Domingo el Antiguo, contratado por Sebastián de la Huerta (1619), que ciertos elementos de origen toledano —como la agrupación de columnas (Vergara el Mozo- El Greco)— serán comunes, con matices, en la traza artística de Carbonel y Merlo.

En aquel tiempo Giraldo de Merlo era un prometedor escultor de origen flamenco recién llegado a la Ciudad Imperial¹⁷⁶. El 5 de diciembre de 1602 contrataba con el citado Sánchez Delgado su primera obra en Toledo, las imágenes de San Crispín y San Crispiniano para la cofradía de su nombre sita en la parroquial de San Bartolomé de Sansoles¹⁷⁷. El conflicto del aprendiz fugado coincide con sus primeros trabajos en la catedral de Toledo. El 27 de septiembre de 1603 se le libraba la segunda paga por cuatro escudos del cardenal Sandoval y del deán Pedro de Carvajal para los tableros de nogal de la Puerta de la Presentación¹⁷⁸; y pocos meses después, 100 reales más por unas demasías de la misma obra¹⁷⁹. Ambas libranzas fueron firmadas por el maestro mayor de la catedral Nicolás de Vergara el Mozo¹⁸⁰, autor de las trazas de la capilla de las Reliquias del monasterio de Guadalupe, donde pudiera haber trabajado Merlo en compañía de Antonio de Morales¹⁸¹.

No es el momento de analizar su trayectoria artística como escultor. En las dos décadas escasas que abarca su actividad en la zona centro de la Península, especialmente

¹⁷⁶ Sobre la biografía y trayectoria artística del escultor, ver RAMÍREZ DE ARELLANO, 1914-1915, pp. 251-263; GARCÍA REY, 1929, pp. 166-167; y especialmente MARÍAS, 1981, pp. 163-183.

¹⁷⁷ MARÍAS, 1981, p. 164.

¹⁷⁸ PÉREZ SEDANO, pp. 96-97. Sin base documental alguna, los trabajos de Giraldo de Merlo en la citada Puerta se adelantan a 1601, en RAMÍREZ DE ARELLANO, 1914-1915, p. 253. Las puertas de nogal fueron realizadas por el ensamblador Pedro de Mena según consta de una libranza del 8 de agosto de 1603, en ACT, Obra y Fábrica (varios sin catalogar). Los cuatro escudos se tasaron en 70 ducados. Tras recibir en una primera paga 200 reales, el resto hasta completar el total le fueron pagados por una libranza firmada por Nicolás de Vergara el Mozo. El *recibí* de Merlo fue firmado el 4 de noviembre del mismo año, en ACT, Obra y Fábrica (varios sin catalogar).

¹⁷⁹ En concreto, *por los serafines que hizo en el humbral de las puertas de la claustra y por las quatro molduras que hizo a la redonda de los quatro escudos nilli*, en ACT, Obra y Fábrica (varios sin catalogar). Esta libranza fue firmada el 20 de enero de 1604 por Nicolás de Vergara.

¹⁸⁰ Erróneamente las hojas de las puertas se sitúan bajo la intervención de Juan Bautista Monegro, en INVENTARIO, v. I, pp. 42-43; y SANCHO, 1997, p. 56.

¹⁸¹ Sobre los proyectos de la capilla de las Reliquias del monasterio de Nuestra Señora de

en el arzobispado de Toledo, demostró con creces su calidad técnica en los retablos mayores de Guadalupe, Sigüenza y Ciudad Real, siendo muy bien valorado por sus contemporáneos¹⁸². Con respecto al retablo mayor guadalupano recuérdese la carta (15-I-1615) de fray Andrés de Cobos recomendando que *las figuras de bulto todas las a de hazer Giraldo que es el que mas nombre tiene en el reyno asi lo confiesan los de su arte*¹⁸³, o los comentarios elogiosos de Juan Bautista Monegro¹⁸⁴. Su estilo sereno y clasicista entronca con el camino abierto en España por Pompeo Leoni en la misma línea seguida por Antón de Morales.

Otro tema bien diferente es calibrar su supuesta pericia como trazador de retablos. Que sepamos, no queda constancia documental de esta práctica en la carrera de Merlo. En Guadalupe y en los retablos laterales del Hospital Tavera no pasó de la ejecución de sus esculturas¹⁸⁵. Si bien es verdad que fue el encargado de toda la obra de madera de los mayores de Sigüenza y Ciudad Real no consta que los trazara. La traza de aquél sigue siendo de autoría desconocida¹⁸⁶ y la ciudadrealeña fue firmada en Méjico por Andrés de la Concha¹⁸⁷. Así pues mientras no se demuestre lo contrario Giraldo de Merlo no parece que se dedicara a estos menesteres, lo que deja en el aire las novedades introducidas en Sigüenza sobre las que volveremos más adelante.

5. EL ARTE DE LA ESCULTURA EN EL MADRID DE FELIPE III.

El siguiente paso que daremos en el análisis de la primera formación de Alonso Carbonel nos llevará al estudio de la profesión de escultor en el contexto madrileño de los primeros años del siglo XVII. Las características del gremio, su estructura laboral o la propia organización del trabajo condicionaron la trayectoria artística de su carrera, siempre antes de su ingreso en las Obras Reales en 1627. La bibliografía sobre la escultura y el retablo en la Corte de los Austrias carece todavía de una publicación global que abarque de forma sistemática el desarrollo estilístico de esta expresión artística en todos

Guadalupe y del Sagrario de la Catedral de Toledo, ver MARÍAS, 1983-1986, t. II, pp. 82-83.

¹⁸² Sobre su actividad en el arzobispado de Toledo véanse las notas de GARCÍA REY, 1929, pp. 170-175; y GUTIÉRREZ GARCÍA-BRAZALES, 1982, pp. 153-155 y 309.

¹⁸³ AZCÁRATE RISTORI, 1948, p. 308.

¹⁸⁴ JIMÉNEZ PRIEGO, 1979, p. 294.

¹⁸⁵ El contrato con Jorge Manuel, en GUTIÉRREZ GARCÍA-BRAZALES, 1983, pp. 55-60.

¹⁸⁶ PÉREZ-VILLAMIL, pp. 212-213; y MARÍAS, 1981, p. 174.

¹⁸⁷ RAMÍREZ DE ARELLANO, 1914, pp. 93-122; sobre su comitente Juan de Villaseca, sin grandes novedades, en MADRID Y MEDINA, pp. 153-171.

los aspectos en que puede ser abordado. Tal vez esta carencia sea debida a que la evolución formal del retablo apenas puede ser seguida con continuidad dentro del antiguo arzobispado de Toledo. La destrucción del patrimonio mueble nos ha privado de conocer muchos de los hitos que conformaron su historia.

Pero a falta de muchas de estas obras, las fuentes históricas son ricas en datos sobre las circunstancias que rodearon la construcción de estas máquinas de madera y sobre la identidad de sus artífices. Con estas noticias se han publicado una serie de estudios puntuales y parciales que han ayudado a conocer mejor esta realidad, todavía sesgada e incompleta. Por motivos obvios, el objetivo de este epígrafe no es la redacción de una historia de esta manifestación artística tan hispana, sino tan sólo ofrecer un panorama lo suficientemente esclarecedor de la realidad histórico-artística que envolvió la primera formación del joven Carbonel. Con el apoyo de las fuentes notariales y de las referencias bibliográficas que han tratado la actividad gremial en la Corte, nos centraremos en las relaciones laborales establecidas entre los miembros que forman el taller, centro de producción por excelencia.

La práctica artística española en los inicios de la Edad Moderna no conoció la existencia de un oficio específico dedicado al retablo. Su construcción estuvo en manos de los diferentes profesionales relacionados con el trabajo de la madera y de la pintura. De esta manera los escultores, ensambladores, *architetos* y pintores se repartieron la contratación y la realización del retablo, en un difícil equilibrio entre la competencia y la colaboración que provocó continuos roces y pleitos.

A diferencia de otros lugares de la Península, la participación de los entalladores, según esta denominación, en el trabajo del retablo fue reduciéndose poco a poco en el último tercio del siglo XVI. Por supuesto que hubo profesionales de la talla dentro de los obradores madrileños de escultura, pero el término “entallador” se utilizó la mayoría de las veces para designar a los artífices que trabajaron las maderas finas¹⁸⁸. En ello debió de influir la temprana organización corporativa de los entalladores y ensambladores, materializada en la cofradía de San José, aprobada en 1580 por el arzobispo de Toledo, y en las ordenanzas de 1588, primer corpus legislativo de un oficio de la madera

¹⁸⁸ La mayor parte de la información sobre las profesiones dedicadas a la talla de maderas finas proviene de LARRUGA, t. IV, p. 217. Usando la documentación del Archivo de Villa, pero con muchos errores de enfoque, ver CAPELLA, pp. 288-303. Muchos datos sin discriminar sobre estos profesionales, en ENTRAMBASAGUAS, 1941, pp. 28-48; y AGULLÓ Y COBO, 1978a. Un resumen correcto sobre estos oficios, en LÓPEZ CASTÁN, pp. 349-356.

promulgado en Madrid¹⁸⁹. Este colectivo —del que nunca formaron parte los oficios relacionados con la construcción del retablo— acabó fusionándose en 1675 con el gremio de ebanistas. El ejemplo de Antón de Morales es ilustrativo. Examinado en Sevilla como *escultor, entallador de romano y architeto* se denominó solamente como entallador en los pocos años que permaneció en la capital hispalense¹⁹⁰. En Madrid nunca se tituló de esta manera pues hubiera entrado en confusión con los entalladores de maderas finas.

Algo similar sucedía con la denominación de maestro ensamblador. Bajo este nombre se conocía a los profesionales que acoplaban las diferentes piezas y elementos de nogal y otras maderas finas que entraban en la composición de los muebles; y a los maestros que trazaban y ensamblaban la madera de los retablos¹⁹¹. Como se ha dicho, aquellos formaron corporación con los entalladores y los ebanistas. Esta polisemia, patente por lo menos desde el último tercio del siglo XVI, se trató de aclarar con denominaciones como maestro *ebanista y ensamblador* para los primeros o como maestro *ensamblador y de hazer retablos* para los segundos¹⁹².

Más nítido en su denominación, en primera instancia, fue el oficio de escultor reservado a los artífices dedicados a la talla de las figuras de bulto que podían formar parte o no de los retablos. Muchos escultores y ensambladores se intitularon al mismo tiempo como *architetos*, denominación que, ya señalamos, estuvo asociada a la realización de la traza de los retablos. En otros casos las trazas fueron firmadas por profesionales que simplemente se llamaban escultores o ensambladores. Tal vez para algunos conocedores del modelo sevillano, el término “escultor” sin más añadidos pudo denominar a un profesional híbrido capaz de tallar la madera y de dibujar los proyectos al mismo tiempo. Así, por ejemplo, el propio Antón de Morales —del que conocemos su faceta de trazador de retablos, y además examinado en Sevilla como *architeto*— siempre se denominó “escultor”, a secas, en su etapa madrileña. Incluso cuando fue llamado a declarar en el

¹⁸⁹ CAPELLA, p. 290. Al parecer en torno a la cofradía de San José también se organizaba la vida corporativa de estos profesionales. En 1628 el entallador Martín de Riofrío se declaraba miembro de la cofradía, en aquel tiempo sita en el monasterio de la Santísima Trinidad, y mandaba pagar cuatro ducados por dos exámenes que como examinador nombrado por ella hice y los cobré, en AGULLÓ Y COBO, 1978a, p. 135.

¹⁹⁰ Todavía en Sevilla, en el concierto (1585) de la sillería del convento de Santiago de Mérida se intitula entallador, en LÓPEZ MARTÍNEZ, 1929, pp. 53-54.

¹⁹¹ Esta última acepción ya estaba contemplada en el DICCIONARIO, t. II, p. 490.

¹⁹² Por citar dos ejemplos, Pedro de Araujo, conocido en algunos documentos de mediados del siglo XVII como *maestro evanista*, en otros prefiere denominarse *maestro ensamblador y ebanista*; y un tal Pedro Rodríguez que en 1676 se presentaba como *maestro ensamblador y [de] hazer retablos*, en AGULLÓ Y COBO, 1978a, pp. 14 y 138.

pleito de doradores, ocasión propicia para autorretratarse en el espectro artístico de la Corte, se definió de esta manera.

Como tendremos ocasión de documentar en los capítulos siguientes, en los primeros años de actividad artística Alonso Carbonel trabajó como escultor de imágenes y trazador de retablos. A pesar de ello, como acabamos de ver en el caso de Morales, en la mayor parte de las escrituras otorgadas en estos primeros años, tanto de carácter profesional como personal, Carbonel se dio a conocer y fue conocido como escultor. Solamente en aquellas ocasiones en que tuvo que dar cuenta de su perfil laboral ante sus compañeros de profesión o ante los miembros de la Junta de Obras y Bosques acompañó a este título el de *architecto*: a saber cuando en 1620 fue llamado como testigo por los apoderados de los escultores y ensambladores en el citado pleito de los doradores; un año antes, paradójicamente, al solicitar la plaza de escultor de SM; y, en 1627, cuando se presentó al puesto vacante de aparejador del Alcázar.

El taller era el centro productivo por excelencia. Servía para designar al mismo tiempo el lugar físico donde se ejecutaban las obras, cuya ubicación coincidía con la casa del maestro, y el conjunto de profesionales unidos entre sí por relaciones de diversa índole que trabajaban las obras. Las normas que regulaban estas relaciones en los talleres madrileños —siempre haciendo referencia a los oficios de la madera implicados en la fabricación de los retablos— se basaban en las viejas categorías heredadas del sistema gremial de la Baja Edad Media, lo cual no quiere decir que estos vínculos estuvieran reglamentados por unas ordenanzas aprobadas.

Como la mayoría de los oficios artísticos —a excepción de los plateros y los citados entalladores de nogal— y de la construcción, las profesiones del retablo en Madrid se pueden considerar libres. A diferencia del tan citado caso sevillano, los escultores, ensambladores y arquitectos de retablos de la capital nunca formaron una corporación de oficio —término que define, mejor que el gremio, una estructura laboral organizada— careciendo de ordenanzas aprobadas y de un marco legal constituido que regulase las normas de su actividad a todos los niveles. No era ésta una peculiaridad exclusiva de estos oficios sino una constante que se repetía en el sistema productivo de una ciudad en rápido crecimiento. Madrid durante la Baja Edad Media fue un núcleo con un sector secundario poco arraigado y con escasas corporaciones de oficio. La pobre demanda de su aún reducida población y la competencia de ciudades próximas como Segovia y Toledo

explican esta situación¹⁹³. Desde finales del XV y durante el siglo siguiente se empieza a observar un cambio de tendencia gracias al crecimiento demográfico y al impulso dado por la Corona. Las estancias de la Corte durante la primera mitad del XVI provocaron el aumento de la demanda y en consecuencia el repunte de la oferta de bienes manufacturados. La situación mejoró en la segunda mitad del siglo merced al establecimiento de la Corte en Madrid. Las corporaciones de oficios siguieron aumentando a medida que se expandían las especialidades manufactureras¹⁹⁴. A pesar de este desarrollo económico que en pocos años convirtió este núcleo bajomedieval en una ciudad preindustrial y cortesana, la proporción de oficios con una estructura organizada, capaz de regular su producción y sus relaciones laborales, fue mínima en comparación con los oficios libres que tuvieron un peso enorme en el aparato productivo de la segunda mitad del siglo XVI¹⁹⁵.

En este contexto histórico hay que entender la carencia de una estructura productiva organizada en los oficios relacionados con el retablo. Frente a una regulación laboral en aumento, materializada en la continua aprobación de ordenanzas, estos artífices trataron de mantener el ejercicio de su profesión ajeno a los reglamentos de tradición gremial que configuraban un mercado fundamentalmente monopolista. Recordemos que el estricto gremio sevillano regulaba el abastecimiento de las materias primas, restringía la organización de la producción, su calidad y la contratación de las obras. Esta situación mejoró o por lo menos normalizó la enseñanza del oficio, la calidad de sus productos y la asistencia a los grupos más desfavorecidos dentro del gremio; pero, en términos generales, impidió que los oficios del retablo superasen la consideración de artes mecánicas¹⁹⁶.

En el caso madrileño hay que añadir además un factor específico, desconocido en otros centros productivos. A las habituales injerencias de las autoridades municipales se sumaron las provenientes de la monarquía provocando en muchas ocasiones los inevitables roces que condicionaron la vida de estos profesionales. Ambos poderes, por motivos diferentes, favorecieron la formación de corporaciones de oficios que gobernarían las actividades de sus miembros. La mano de obra ociosa e incontrolada era el origen de continuos altercados, tumultos y hasta revueltas que podían poner en peligro la estabilidad

¹⁹³ CAMPDERÁ Y MORAL, pp. 135-149.

¹⁹⁴ RUMEU DE ARMAS, p. 185.

¹⁹⁵ ZOFÍO LLORENTE, pp. 154 y ss. Deseo agradecer a Juan Carlos Zofío la información e indicaciones aportadas sobre este tema, que han sido fundamentales para la elaboración del texto.

¹⁹⁶ PALOMERO PÁRAMO, 1983, pp. 37-40.

de la ciudad. El *Pregón general* de 1585, el *Bando* promulgado en 1591 por la recién creada Junta de Policía y el Pregón de 1613 insisten de forma reiterativa en la asociación forzosa de todos los obreros y oficiales en sus respectivos gremios, incluidos los llegados de otros lugares, y en el control de los puntos de producción¹⁹⁷. Además, tener censados a los miembros de un gremio permitía la cómoda distribución de las derramas y repartimientos contributivos de los oficios mecánicos.

Un ejemplo ilustrativo de las tensiones generadas por la intervención municipal y real en los oficios nos ayudará a conocer mejor cuál era la situación de los profesionales de la escultura en los últimos años del reinado de Felipe II, poco tiempo antes de la llegada de Carbonel a Madrid. Se trata de un documento otorgado en 1597 por un grupo de once escultores a quienes se les devolvía las prendas dejadas como pago de un repartimiento de soldados solicitado tiempo atrás por el municipio, a la espera de una sentencia que iba a decidir si debían de abonar dicho impuesto como gremio. El Consejo de Castilla resolvió a favor de los escultores y el ayuntamiento tuvo que devolver las citadas fianzas a sus legítimos propietarios: Juan de Porres, Miguel Freile, Alonso López Maldonado, Antón de Morales, Alonso de Vallejo, Juan García, Antonio Spano, Diego Ortiz, Juan de Ribas, Juan de Campos y Agustín de Campos¹⁹⁸. Al parecer este pleito fue paralelo al que tuvieron que soportar los pintores, bordadores y plateros por el mismo motivo, de cuya sentencia se hizo eco Gaspar Gutiérrez de los Ríos en su *Noticia*¹⁹⁹. Son detalles de interés que el pedimento para el repartimiento fuera solicitado por el corregidor

¹⁹⁷ GONZÁLEZ DE AMEZÚA, 1926, p. 421; e ÍDEM, 1933, pp. 156-174.

¹⁹⁸ Como prendas los escultores dejaron cantidades en metálico —como los veinte reales de Antonio de Spano, que fue la cantidad más elevada— herramientas, espadas, objetos de plata o esculturas. Así por ejemplo Alonso de Vallejo dejó un hacha, un “barlete”, un compás grande, una azuela, una gubia curva grande y un formón; Juan de Porres una espada ancha; Agustín de Campos un vaso de plata; y Antón de Morales una talla labrada de hilo amarillo de siete cuartas, en AHPM, pr. 1798, fs. 318-319 (10-VII-1597), citado por PÉREZ PASTOR, 1914, p. 73.

¹⁹⁹ Cita también el detalle de las prendas y su posterior devolución según sentencia del Consejo Real tras un pleito en el que el autor prestó declaración como testigo. La conclusión que saca sobre la citada sentencia no puede ser más explícita:

Por manera que según esto, ya se prueua que no solo son liberales sus profesiones conforme a la verdad, sino tambien conforme a la costumbre de España, y que no entran en el numero de oficios, ni artes mecanicas. Esto es lo que toca a la costumbre.

GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, pp. 212-213. Siguiendo a este autor, Pacheco en su *Arte de la pintura* se hace eco de la sentencia situándola, creemos que de forma errónea, en el reinado de Felipe III, en PACHECO, p. 555. Sobre la extensión de este conflicto a los bordadores y plateros y la participación de Gutiérrez de los Ríos, ver CRUZ YÁBAR, pp. 408-409. Con toda probabilidad, dentro de este mismo pleito, habría que incluir los interrogatorios realizados en mayo de 1597 a varios artífices de Madrid y Toledo —entre los que se encontraban los pintores Luis de Carvajal, Juan Pantoja de la Cruz y Santiago Morán; y el escultor y arquitecto Juan Bautista Monegro— sobre la ingenuidad de la pintura. El testimonio de Monegro fue publicado por MARÍAS, 1983-1986, t. II, p. 128; y PÉREZ SÁNCHEZ, 1982, pp. 284-285.

Rodrigo del Águila contra el gremio de escultores, que el cobro de las cantidades fuera encomendado a un ensamblador llamado García de Torres y que los once escultores actuaran en representación de sus colegas de trabajo pero nunca como apoderados de una supuesta corporación de oficio. Por mucho que insistiera el municipio en intervenir contra el gremio de escultores, éste no existía como colectivo profesional organizado. En el supuesto caso que hubiera existido una estructura regida por unas ordenanzas, sus representantes se hubieran encargado de la recaudación del repartimiento o en su caso de la defensa de los intereses de sus miembros.

Este documento sitúa a la escultura en el mismo punto de partida que la pintura, a la hora de reivindicar sus supuestos privilegios. Son bien conocidos los conflictos generados entre los pintores y los recaudadores reales por el pago de las alcabalas en un periodo de presión fiscal en aumento. Como en el caso de los repartimientos municipales, los pintores se zafaron de pagar alegando su condición de arte liberal, perfectamente diferenciada de los oficios mecánicos. Esta exigencia llegó también a los escultores que debieron de defenderse en una línea parecida a la de los pintores. Los requerimientos de pago de impuestos se repetirán a lo largo del siglo XVII²⁰⁰. Tenemos constancia del apoyo prestado por algunos escultores y *architetos* de Madrid —entre ellos Pedro de la Torre y Juan Bautista Garrido, antiguo oficial del taller de Alonso Carbonel— al también escultor Salvador Muñoz en un pleito que mantenía con la hacienda real sobre si debía de pagar o no alcabala por un retablo que había hecho en Extremadura²⁰¹. A pesar de las sentencias favorables a pintores y escultores los conflictos se sucedieron. Todavía en 1691 un grupo de *profesores del arte y yngenio de la arquitectura y escultura* se organizaba para rechazar otro repartimiento de soldados procedente del municipio que quería cobrarles por *gremio y ocupazion mecanica*²⁰².

Esta sucesión de requerimientos hay que entenderla en el marco de una fuerte presión fiscal —cuya recaudación se dejaba en manos privadas— alimentada por la

²⁰⁰ El mejor estudio sobre la sucesión de pleitos que provocaron estos requerimientos, en el caso de los pintores, en GÁLLEGO, pp. 167-185.

²⁰¹ AHPM, pr. 2593, f. 11 (30-I-1637), citado por AGULLÓ Y COBO, 1997, pp. 29-30.

²⁰² Se trata de una escritura de obligación entre varios artífices para pagar siete reales y medio al mes para afrontar las costas del pleito. La caja de recaudación quedó en casa de Miguel de Rubiales que por esta ocupación quedó exento del pago de la cuota. Firmaron el documento Juan González, Pedro Alonso de los Ríos, Juan de Rivera, José Churriguera, Juan de Camporredondo, Lucas Francisco de Torres, Pedro de Araujo, don Juan Alonso Ron, Roque Solano, José Jiménez, Felipe de Censulanaga, Simón Meléndez, Francisco de Mena, Diego de Arroyo, Miguel de Rubiales, José de San Pedro, Manuel de Arredondo y Manuel de la Plaza, en AHPM, pr. 10.752, fs. 98-99 (13-V-1691). Debo el conocimiento de este documento a la gentileza de Marian Vizcaíno.

confusión que rodeaba al oficio de la escultura. Por un lado mantenían aspectos organizativos del viejo esquema gremial procedente de la Baja Edad Media como las categorías profesionales (aprendiz/oficial/maestro) o la organización de los talleres, centros productivos por excelencia del sistema artesanal; y por otro negaban la regularización de sus actividades en ordenanzas aprobadas por los poderes públicos. Y como hemos visto no es que les faltara tiempo para organizarse, pues cuando tenían que hacer frente a los gastos ocasionados por los pleitos eran capaces de agruparse en torno a un documento notarial. Hasta cierto punto esta situación, sobre todo a los ojos de los contemporáneos, se podía considerar como ambigua. Pero esta ambigüedad reportaba a los escultores, o por lo menos a la mayoría de ellos, notables ventajas como la exención en materia de impuestos.

Esta confusión se vería acrecentada por las diferentes sensibilidades existentes dentro de un mismo oficio y agudizadas en una ciudad receptora de profesionales procedentes de toda España y de países como Italia. Los grandes ausentes del documento de 1597 son los escultores italianos. La excepción que confirma la regla es la presencia del escultor y grabador de marfil Antonio Spano, recién llegado a la Corte²⁰³. De los italianos que habían trabajado en el retablo y los enterramientos del Escorial echamos en falta a Pompeo Leoni y por lo menos a sus colaboradores Milán Vimercado y Baltasar Mariano, especialmente en estos últimos años del siglo, en los que el maestro había empezado a contratar sus primeros retablos en madera en colaboración con maestros hispanos²⁰⁴. Por venir de donde venían y por haber trabajado donde habían trabajado, se sentirían ajenos a las reclamaciones de los recaudadores municipales al mismo tiempo que servían de ejemplo para algunos de sus compañeros españoles. Además, en el caso de Pompeo Leoni, su cargo de escultor de SM le situaba bajo la jurisdicción real fuera de las pretensiones municipales²⁰⁵.

Junto con los italianos venidos a trabajar a las Obras Reales y los escultores españoles que habían cuestionado el requerimiento municipal de 1597, el panorama

²⁰³ Sobre la trayectoria biográfica de este escultor calabrés, véanse los trabajos de ESTELLA, 1978a, pp. 174-174; e ÍDEM, 1984, t. I, p. 13; y t. II, pp. 56-58.

²⁰⁴ ESTELLA, 1994a, p. 57; e ÍDEM 1994b, pp. 403-404.

²⁰⁵ Durante el siglo XVII tenemos varios ejemplos del uso que dieron algunos pintores a esta prerrogativa real. Así los pintores de SM Angelo Nardi y Vicente Carducho, dejándose de argumentaciones más sofisticadas, solicitaban al rey en 1637 que no fueran molestados por *el corregidor desta villa [que] les llama a los donativos y repartimientos que en ella hace a sus gremios*, ya que se encontraban bajo la jurisdicción de la Junta de Obras y Bosques, en AGS, CySR, leg. 340 (21-VIII-1637), citado por AZCÁRATE RISTORI, 1970, pp. 47-48.

madrileño del oficio se completaría con otros profesionales que se encontraban cómodos dentro del sistema gremial bajomedieval y que con su postura favorecían la ambigüedad con que era sentido este oficio.

Sea como fuere el fuerte aumento de la demanda de esculturas y retablos experimentado a finales del reinado del Felipe II y durante las primeras décadas del siglo XVII, así como la llegada de nuevos modelos profesionales de mano de los escultores y pintores italianos provocaron profundos cambios en la configuración del taller artesanal madrileño, en su producción y hasta en la contratación de las obras. A falta de un gremio fuerte, o lo que es lo mismo, de una “oligarquización” del oficio, nos encontraríamos en teoría con un mercado del retablo abierto y libre, no monopolístico, en el que influirían otros factores. Sin el corsé de la corporación podían contratar la ejecución de una obra todos aquellos que pudieran llevarla a cabo directa o indirectamente. Esta capacidad de contratación venía dada por la posesión de un taller preparado a tal efecto, de un cierto nivel económico, de prestigio y de un sistema de relaciones profesionales —donde todavía pesaba enormemente la componente endogámica— lo suficientemente extendido como para abastecerse de fianzas, dinero en efectivo para la compra de materiales y mano de obra cualificada.

Por inercia histórica suponemos que las obras eran contratadas por los maestros, esto es, por los profesionales cualificados que regentaban un taller. También cualificados, aunque sin esta capacidad, eran los oficiales y los aprendices en su última fase de enseñanza. Aquellos asalariados mediante contratos cuya duración variaba en función del trabajo existente, éstos casi siempre sin recibir ninguna compensación monetaria. Pintores y escultores, en menor medida los ensambladores, coparían la contratación directa, redistribuyendo el trabajo entre los profesionales de su confianza.

Los grandes retablos solamente estaban al alcance de unos pocos talleres que casi siempre realizaban estas obras en colaboración con otros maestros. Las compañías podían establecerse para ejecutar una obra concreta o para trabajar en común durante un periodo de tiempo determinado que podía ser de varios años. En ambos casos la unión facilitaba la imposición de las fianzas y el pago de los primeros materiales. A su vez cada maestro podía volver a contratar parte de la obra asignada a los artífices especializados en una tarea concreta. Se puede decir que en el periodo de entre siglos, hasta su muerte en 1608, el taller de Pompeo Leoni copó una parte importante de la contratación a gran escala. Bajo su responsabilidad se concertaron la ejecución de grandes máquinas de madera que luego serían realizadas en los pequeños y medianos talleres de colaboradores que seguían

funcionando bajo criterios más artesanales. Para la contratación de estas obras contaba con un prestigio —diríamos hoy, con una imagen de marca— consolidado en sus trabajos del Escorial, que todavía a comienzos del siglo XVII, gracias a sus trazas y modelos, marcaban las pautas estéticas del arte cortesano.

Como ejemplo de esta manera de trabajar traemos a colación el contrato firmado entre Pompeo Leoni y el ensamblador Mateo González. En 1603 se comprometieron a hacer en común todos los retablos que concertaran en un periodo de cuatro años. El italiano se obligaba a llevar la caja de la compañía, a dar las trazas y modelos, y a retocar *las cosas que tubieren menester conforme a maestro de su hedad y de sus prendas*. González por su parte se ocuparía de los trabajos de ensamblaje, siempre como maestro. Ambos cobrarían un jornal de ocho reales al día. La talla y escultura quedaría en manos de Milán Vimercado y Baltasar Mariano *con alguna ventaja, como no eçeda mucho de otros officiales pues lo haçen vien y son convenibles y puntuales*²⁰⁶.

Otro de los que seguiría su estela sería el escultor Juan Muñoz, el ejemplo por excelencia de taller de producción casi industrial y descentralizada. En la primera y segunda décadas del siglo se consagrará como uno de los grandes contratistas del momento, llegando a lugares cercanos a Madrid como en los retablos de San Pedro Mártir de Toledo y en el mayor del monasterio de Guadalupe. Manejó con especial soltura las relaciones profesionales con una tupida red de colaboradores que trabajaron bajo sus órdenes. Entre ellos, unidos por lazos laborales de diferente signo, podemos encontrar a Juan de Campos, Juan González, Alonso de Vallejo, o al propio Giraldo de Merlo; o a pintores como Bartolomé Carducho y Francisco López²⁰⁷. A pesar de la gran cantidad de documentación que se ha conservado sobre su actividad es ciertamente difícil deslindar la obra del maestro de la de sus colaboradores. En éste y en otros casos parecidos es más apropiado hablar de obras salidas del taller en cuestión, que de la mano de un artista concreto.

Más sencilla es la filiación de las obras fabricadas en el taller tradicional de pequeño o mediano tamaño. Aunque en estos años hizo grandes esfuerzos por competir con el de carácter industrial, su fuerte especialización y su carácter casi familiar —donde la enseñanza siguió teniendo un papel importante— limitó su crecimiento. En los primeros

²⁰⁶ De la caja común se pagarían todos los materiales y los salarios de los oficiales. Pompeo anotaría en un libro todas estas operaciones y al final de cada obra se repartirían las ganancias, en AHPM, pr. 2790, fs. 869-871 (24-VIII-1603), citado por PÉREZ PASTOR, 1914, p. 99.

²⁰⁷ BUSTAMANTE GARCÍA, 1973, pp. 269-284.

años del siglo XVII, un ejemplo de pequeño taller lo encontramos en la calle del Prado, en las casas del escultor Juan de Porres. Trabajó en el campo de los encargos modestos: imágenes para particulares y cofradías, algunas esculturas de los grandes retablos contratados por otros artistas y, en casos contados, pequeños retablos concertados en compañía de otros artífices que salían como fiadores²⁰⁸. Mayores debieron de ser los talleres de Alonso de Vallejo en la calle de la Ballesta y de Antón de Morales, sito en la calle de la Gorguera, donde aprendió su oficio Alonso Carbonel.

²⁰⁸ Un esbozo biográfico, en BUSTAMANTE GARCÍA, 1970, pp. 508-509; y ESTELLA, 1987, pp. 222-224.

CAPÍTULO II. EL RETABLO MAYOR DE GETAFE.

Con veinte años recién cumplidos, habíamos dejado la biografía de Alonso Carbonel en la primavera de 1603 tras haberse escapado de la tutela profesional del escultor Antón de Morales. Tras este pequeño lapso de tiempo en Madrid la carencia de noticias documentales nos devuelve a los años oscuros de su vida hasta que en 1607 reaparece en su villa natal de Albacete.

Todo parece indicar que la fuga de 1603 cerró de forma definitiva su etapa de aprendizaje. Edad tenía para ello y seguro que también ganas de ponerse a trabajar y labrarse un futuro propio. Debieron de ser años de mucho trabajo, de experimentación en el oficio y de maduración, que pronto debieron de proporcionarle el suficiente grado de maestría como para permitirle contratar sus obras.

Cuando en 1611 reaparece en Madrid es un artista hecho que iniciará su carrera — hasta lo que hoy sabemos— con la contratación de importantes obras. Entre ellas la que más condicionará su trayectoria artística y personal será la ejecución del retablo mayor de la iglesia parroquial de la Magdalena de Getafe. La magnitud de este encargo, simultaneado con otros concertados en Madrid y sus alrededores, delata la existencia de un taller en formación.

1. LOS AÑOS OSCUROS (1603-1611).

Tras cuatro años de silencio documental, Alonso Carbonel reaparece como testigo en una escritura de concierto otorgada en Albacete el 14 marzo de 1607¹. En ella el ensamblador Benito Villanueva Cano, como adelantamos en el capítulo primero, se comprometía a realizar un sagrario para la iglesia de San Juan Bautista a satisfacción del licenciado Salvador García según una traza firmada por ambos. Tres días después Carbonel bautizaba en la misma iglesia a su hijo Gregorio, nacido de su matrimonio con Gregoria Girón². En los dos documentos se le nomina como Alonso Carbonel el *moço*, sin duda para diferenciarle de su padre.

¹ AHPAB, Protocolos de Albacete, leg. 2, exp. 2, f. 68 (14-III-1607), citado por SANTAMARÍA CONDE, 1988, pp. 50 y 70.

² AHDAB, Libro 4 de bautismos, f. 424 v.º (17-III-1607).

De ello se deduce que entre 1603 y 1606 el joven se casó con la susodicha en un lugar desconocido, que casi con toda seguridad no fue Albacete ni Madrid. Sobre el origen y condición de su mujer nada sabemos. Su hijo Gregorio debió de morir a corta edad pues nunca más se le cita en la documentación. La pareja tuvo un segundo hijo llamado Francisco del que no hemos localizado su partida de nacimiento. En marzo de 1616, pocos días antes de ser asesinada su madre, Francisco era menor de siete años. Su rastro documental desaparece a partir de entonces.

Así pues en 1607 Alonso Carbonel tenía su vida personal bastante encarrilada. Cabe preguntarse desde cuándo paraba en su ciudad natal y qué hacía en ella. Su biografía presenta en este periodo una gran incógnita que no hemos podido despejar. En el testimonio aportado por el propio escultor en el pleito de los doradores —recordemos que su intervención data de 1620— a la sexta pregunta respondió diciendo que llevaba veinte años ejerciendo su oficio *en esta corte y en otras partes como es en sevilla y otras ciudades*³. La afirmación del escultor se nos antoja creíble, pero sin embargo los protocolos notariales de la ciudad hispalense, en el periodo 1601-1611, no aportan ningún dato sobre esta supuesta estancia. Mucho más improbable es que ésta se produjera en la década siguiente pues en estos años Carbonel está localizado casi de forma permanente en Getafe y Madrid. Por lo tanto, aunque sin comprobar, téngase en cuenta la posibilidad de que, antes o después de su aparición en Albacete (1607), el escultor hubiera residido en la capital andaluza. Una vez huido de Madrid, Sevilla o Albacete eran dos alternativas posibles para alejarse de los requerimientos de la justicia.

Durante estos años Carbonel debió de poner en práctica el oficio aprendido en el taller de Morales. La aparición de su nombre en la escritura de concierto del sagrario hay que entenderla como una prueba de su participación en esta obra que, como tanto patrimonio mueble de Albacete, ha desaparecido. Benito Villanueva Cano era miembro de una dinastía de carpinteros que habían trabajado en la capital manchega desde mediados del siglo XVI. Los nombres de Juan, Benito y Pedro se repiten sin solución de continuidad en varias generaciones haciendo difícil su plena identificación. Que sepamos, el que nos ocupa es el tercero de este nombre que aparece en la documentación de estos años. Su segundo apellido, usado tal vez para distinguirse de un homónimo, y su profesión de ensamblador individualizan a este personaje que, como en el caso de los hermanos Carbonel, fueron el resultado de la especialización introducida en el grupo familiar. Otro

³ AHN, Consejos, leg. 24.783.

factor a tener en cuenta es el supuesto parentesco que pudo enlazar a las familias Carbonel y Villanueva. Sin ir más lejos el padre de nuestro escultor tuvo como segundo apellido el de Villanueva. El hecho de tratarse de una villa no muy poblada con un gremio de carpinteros muy reducido debió de favorecer las prácticas endogámicas en el seno de estas dos familias⁴.

Los Carbonel y los Villanueva trabajaron en 1606 en las obras del ayuntamiento de Albacete. Ya señalamos la presencia del carpintero Alonso Carbonel, con un grupo numerosos de operarios, en los trabajos de la cubierta de la sala del ayuntamiento. Su hijo Ginés pintó los escudos de las armas reales en el hastial de la misma estancia y su consuegro Benito Ximénez realizó otras labores menores de carpintería. En las cuentas de propios de ese mismo año los también carpinteros Benito y Juan Villanueva cobraron 42.300 maravedíes por hacer un antepecho y un corredor en el mismo lugar⁵. Tal vez no se trate del mismo Benito Villanueva que un año después contrataría el ensamblaje de la custodia, pero no cabe duda que la estrecha colaboración profesional de los miembros de estas dos familias era una realidad.

Un capítulo más de esta colaboración pudo escribirse en la construcción de la referida custodia. El documento deja bien claro que la traza fue realizada por Benito Villanueva Cano, en esa extensión profesional de *architetto* que le permitió diseñar el proyecto. El costo total de la obra —300 ducados, de los cuales Villanueva tenía que renunciar a 80— y el plazo de año y medio para su ejecución parecen indicar de que se trataba de un sagrario de envergadura donde tal vez la escultura tenía un lugar destacado; y es posible también que el joven Carbonel se encargara de su ejecución. No sería la primera vez que un testigo y más claramente un fiador estuvieran presentes en la firma del concierto de una obra para quedarse con parte de la misma.

Habrá que esperar hasta el 2 de febrero de 1611 para tener nuevas noticias de Alonso Carbonel. En esa fecha concertaba en Madrid con el albañil Diego de Torrijos las obras en sus casas de la parroquia de San Sebastián⁶. En el documento figuraba como testigo su hermano Ginés que, por primera vez que sepamos, se encontraba en la Corte. La

⁴ La abundante documentación parroquial constata estos lazos familiares, aunque no ayuda mucho a la hora de discriminar con nitidez las relaciones de parentesco. Así, por ejemplo, en 1568 un tal Miguel Herrero se casó con Catalina de Villanueva, hija de Martín Carbonel, en AHDAB, Libro 52 de matrimonios, f. 24 rº.

⁵ AHPAB, Cuentas de propios, Libro 231, f. 348 v.º (20-II-1606), citado por SANTAMARÍA CONDE, 1988, p. 51.

⁶ AHPM, pr. 3625, fs. 203-204 (2-II-1611).

lógica parece indicar que, entre 1607 y 1611, Carbonel debió de seguir ejerciendo su oficio, bien en la zona manchega o ya en la capital. No cabe descartar que algunos meses antes de la segunda fecha el escultor ya estuviera avecindado en Madrid buscando casa para arrendar.

La colaboración profesional con su hermano Ginés pudo haber empezado en estos años combinando sus oficios en la realización de retablos. Parece que a pesar de la crisis que se cernía sobre la región manchega, el trabajo no faltaba. En 1612 las monjas de la Concepción de la villa de Albacete debían a Ginés Carbonel el último plazo de 260 reales por haber pintado un retablo en su iglesia⁷. Si se tratara de una deuda ya antigua cabría la posibilidad de que Alonso Carbonel hubiera participado en su traza o ejecución. También es factible que hubiera continuado trabajando en el taller de Benito Villanueva Cano. No se han conservado más noticias sobre la actividad de este ensamblador en los años que nos ocupan. Hay que esperar hasta los años treinta para documentarle la ejecución de las andas para la imagen de la Virgen de los Llanos⁸.

Tampoco sabemos mucho sobre la movilidad de estos talleres de carpinteros y ensambladores que tenían su base en la villa de Albacete. Al respecto tengamos en cuenta una circunstancia que citamos en el capítulo anterior. La parte más occidental de la actual provincia albaceteña se hallaba bajo la jurisdicción eclesiástica del arzobispado de Toledo. A buen seguro que esta particularidad, a pesar de las distancias, debió de favorecer el trabajo de estos talleres en la diócesis toledana así como los contactos con otros artífices. Por ejemplo, en junio de 1613 el carpintero Juan Villanueva y el cantero Juan Gil, vecinos de Albacete, contrataban la obra del ensancho y cubierta de la iglesia parroquial de Barrax, localidad situada en la diócesis de Toledo a pocas leguas de la capital manchega, según las condiciones, trazas y declaraciones del maestro mayor de la catedral de Toledo Juan Bautista Monegro⁹. El primero formaba parte del clan de los Villanueva¹⁰. Dos años antes de la obra de Barrax había cobrado diversas cantidades por unas ventanas que había asentado en la cárcel municipal de Albacete. Y para la misma villa, en 1610, el cantero Juan Gil había percibido 10 reales por unas reparaciones de su oficio¹¹.

Poco más se puede añadir al contexto en el que pudieron desarrollarse las

⁷ AHPAB, Protocolos de Albacete, leg. 2, exp. 5, fs. 132 v.º-133 r.º.

⁸ SANTAMARÍA CONDE, 1988, p. 51.

⁹ GUTIÉRREZ GARCÍA-BRAZALES, 1982, p. 293.

¹⁰ AHPAB, Cuentas de propios, Libro 231, f. 434 v.º (26-II-1611).

actividades de Alonso Carbonel durante el periodo 1607-1611. La falta de noticias reduce la posibilidad de una colaboración con su hermano Ginés o con el ensamblador Benito Villanueva al campo de la hipótesis. Lo mismo sucede al respecto de los lugares en los que pudo trabajar: Albacete, Madrid o, por qué no, Sevilla.

Lo cierto es que de forma definitiva Alonso Carbonel se avecindó en Madrid en 1611. Fue entonces cuando concertó unas obras con el albañil Diego de Torrijos en unas casas de la calle del Pez *a las espaldas de Antón Martín*¹¹. Las mejoras se iban a realizar en las tapias que delimitaban el perímetro del solar, en la división interior de la vivienda y en su estructura superior. Las tapias se reforzaron y elevaron hasta la misma altura que alcanzaba el caballete del tejado. Se levantaron tres pilares de ladrillo en su interior y todo el entramado de madera que iba sostener el nuevo tejado. Sobre el piso bajo se levantaría un segundo dividido en un caramanchón y una buharda de algo más de metro y medio de altura, delimitados por la cubierta a dos aguas. La parte alta estaría comunicada por una escalera nueva. En el interior de la casa se repararían las paredes de los cuartos —cuyo número desconocemos—, se abrirían dos nuevas puertas; y el portal, parece que de tamaño considerable, quedaría dividido por un tabique de adobe que daría lugar a un cuarto más. Todas las paredes y bovedillas quedarían revocadas *a llana*. Un detalle de interés, que demuestra que Carbonel no había olvidado los conocimientos de carpintería aprendidos con su padre, es que se comprometía a poner la madera ya labrada de las bovedillas, puertas y ventanas, siendo tarea del albañil asentarlas. Éste se obligaba a terminar la obra en cincuenta días poniendo de su cuenta el resto de materiales (ladrillos, tejas, yeso, piedra y cal).

Carbonel pagaría por la mano de obra y los materiales aportados por el albañil 1.000 reales, abonados en tres plazos: el primero de 400 al firmar la escritura, el segundo de 200 en el transcurso de la misma y el resto quedaría para el día de San Miguel de ese año. Es decir, la obra se terminaría a finales del mes de marzo y se acabaría de pagar seis meses después, en el mes de septiembre. Ello significa que, a pesar de poner él mismo los materiales y la mano de obra de los trabajos de carpintería, Carbonel necesitaba

¹¹ *Ibidem*, f. 425 r.º (1610).

¹² AHPM, pr. 3625, f. 203 r.º. No se trata de la calle de este mismo nombre perteneciente a la parroquia de San Martín, sino de un callejón que unía las calles del Ave María y de Santa Isabel, a pocos metros de la iglesia de San Sebastián y justo detrás del Hospital de Antón Martín. El plano de Teixeira dejó el nombre de esta calle en blanco pero no así la *Planimetría* de Carlos III que la denomina, en el lugar que hemos indicado, como calle de los Tres Peces. Se trataría de la misma vía que durante el siglo XVII debió de llamarse del Pez y en el siguiente, tal vez para diferenciarse de la que desemboca en San Bernardo, de los Tres Peces.

financiación para pagar el resto de las reparaciones.

Así pues la vivienda necesitaba una buena reconstrucción y una mejora de su distribución con nuevos espacios cuya función desconocemos. Seguro que en alguno de ellos pensó ubicar su primer taller en la Corte y tal vez también su hermano Ginés, el cual aparece como testigo de la escritura¹³.

2. LOS PRIMEROS ENCARGOS.

Poco tiempo después de rehabilitar la casa de los Tres Peces, Carbonel contrató sus primeras obras conocidas en la Corte. A poco de comenzar el año 1611 debió de concertar la realización del retablo mayor de la iglesia parroquial de la Magdalena de Getafe en compañía de su antiguo maestro Antón de Morales y del también escultor Antonio de Herrera. El 8 de agosto de 1611 contrató la hechura de los dos escudos y el relieve de la fachada del convento de la Encarnación (fig. 3); un año después, entraba en compañía con el escultor Juan de Porres y el ensamblador Mateo González para ejecutar el retablo y las decoraciones de la capilla del embajador imperial Hans Kevenhüller; y ya en 1613, con el mismo escultor, contrataba la ejecución de un grupo escultórico de San Roque para el ayuntamiento de Madrid.

Antes de empezar a describir estas obras habría que señalar algunas circunstancias relativas a su contratación. Sus primeros encargos en Madrid parecen coincidir con el inicio de la relación profesional y de amistad con Antonio de Herrera, uno de los escultores más activos del primer tercio del XVII. Aunque todavía estaban por llegarle sus mejores años, ya en la segunda década del siglo su taller empezaba a demostrar una capacidad de contratación destacable. Junto con el escultor y ensamblador Juan Muñoz, copaba en buena medida el mercado abierto tras la muerte de Pompeo Leoni. Su trayectoria profesional y biográfica está aún por hacer, más allá de los manidos datos: que fue escultor de SM y padre de Sebastián de Herrera Barnuevo. Por ahora solamente nos interesa señalar que Antonio de Herrera y Alonso Carbonel trabajaron en una colaboración imprecisa, creemos que de igual a igual, de colega a colega, compartiendo los encargos

¹³ Pocas son también las noticias sobre Ginés Carbonel en estos primeros años del siglo XVII. Aunque nos ocuparemos de su trayectoria biográfica en otro capítulo, adelantar que dieciocho meses después de aparecer en Madrid como testigo en el concierto de las obras de su hermano, firmaba en Albacete una escritura con su padre en la que se declaraba vecino de la villa manchega, en AHPAB, Protocolos de Albacete, leg. 2, exp. 5, fs. 132 v.º-133 r.º. Habrá que esperar hasta 1615 para verle contratar con su hermano Alonso el retablo de la capilla del doctor Montalbán en la madrileña parroquia de San Justo y San Pastor, en AGULLÓ Y COBO, 1978a, pp. 37-38. Estas idas y venidas no favorecen la hipótesis de que ya en 1611 Ginés Carbonel tuviera abierto en Madrid un taller en la calle de los Tres Peces.

que no pudieron absorber sus respectivos talleres, que aún no debían ser muy numerosos. En el capítulo siguiente abordaremos en profundidad esta fructífera colaboración profesional.

Otro aspecto a remarcar es la presencia en la obra de Getafe del escultor Antón de Morales. Tenemos constancia de que, como en el caso de Herrera, su relación no fue subordinada. Alonso Carbonel se ocupó de la traza del retablo, de la ejecución de una parte de la escultura y de la coordinación de su montaje desde un taller habilitado para la ocasión en el centro de la villa sureña. Carbonel o el propio Herrera debieron de contratar con Morales la escultura de algunas imágenes, lo que significa que los problemas originados en 1603 con la fuga del aprendiz estaban superados. ¿Cómo? No lo sabemos. Tarde o temprano Carbonel y Morales debieron de llegar a un acuerdo de compensación, a buen seguro ajeno al marco judicial. Tampoco ha de extrañar que los que habían sido maestro y aprendiz unieran sus esfuerzos para trabajar en el retablo. La delimitación de las funciones y, sobre todo, la citada ausencia de subordinación laboral hacía compatible esta colaboración. De la misma manera perfila el sesgo profesional de uno y otro escultor: en el granadino seguía primando el trabajo de la talla y en su antiguo alumno este mismo y la traza de retablos. Ya hemos visto que Morales con el tiempo y con los años acabó compatibilizando ambas tareas.

Pero lo que más llama la atención es cómo un supuesto recién llegado pudo haber contratado una obra de tanta envergadura, un retablo de tres cuerpos más ático, casi al mismo tiempo que se hacía cargo de las decoraciones de la fachada de la Encarnación. Por su situación en el centro de la misma y por las connotaciones “políticas” de su fundación, los mármoles parecían estar destinados al trabajo de las mejores manos de Madrid.

El 8 de agosto de 1611 se comprometía a realizar los escudos de mármol según el tamaño que *está en la montea y conforme a la traça* que se le tenía que dar; y el relieve de la Encarnación del mismo material (fig. 3), haciendo antes un modelo a satisfacción de fray Alberto de la Madre de Dios¹⁴. Por razones que nos son desconocidas el carmelita descalzo, responsable y trazador de la obra del monasterio, consideraba al escultor capaz de esculpir estos relieves¹⁵. El concierto precisa además que el mármol necesario para ello

¹⁴ AHPM, pr. 1861, fs. 80-81 (8-VIII-1611), citado por BUSTAMANTE GARCÍA, 1975, pp. 372 y 385.

¹⁵ La responsabilidad de la traza general del convento de la Encarnación ha sido un problema debatido por la historiografía en los últimos años. Un resumen de las distintas alternativas planteadas, en VERDÚ BERGANZA, 1996, t. I, p. 312 y ss. La atribución a Gómez de Mora procede de LLAGUNO Y AMÍROLA, t. IV, p. 14. Entre éste y un trinitario descalzo, tal ver refiriéndose al carmelita fray Alberto de la Madre de Dios, dudaba PONZ, t. II, p. 108. Se hizo eco de la misma duda GARCÍA DE ARMESTO, p. 103. Fue

tenía que ser puesto en casa de Carbonel y que éste tenía que estar presente en el asentamiento de las obras en su lugar de destino para *arreparar cualquier maltratamiento que sucediese en ellos*. Y es aquí donde nos sorprende esta capacidad al alcance de pocos escultores. Antes de continuar con este tema cabe preguntarse si fue él realmente quien esculpió los relieves, y no un segundo artífice subcontratado por Carbonel para la ocasión. El compromiso adquirido le obligaba a entregar los escudos en seis meses y el relieve de la Encarnación en año y medio. Por ello el pagador de la obra tenía que abonarle, tras la tasación oportuna, un tercio más de los 800 ducados en que fueron concertadas las obras. Entre la fecha de la escritura y el 22 de agosto de 1614, esto es, en justo tres años, Carbonel cobró 450 ducados en ocho pagas¹⁶. Ello significa que, transcurrido el plazo de ejecución previsto, las obras estaban sin entregar pero se seguían pagando. El retraso era

Bustamante quien publicó la documentación notarial que ponía de relieve el papel principal desempeñado por fray Alberto. La reina eligió al carmelita descalzo para trazar su monasterio tal vez a sugerencia del duque de Lerma, para quien había trabajado en la villa ducal a las órdenes del arquitecto real Francisco de Mora, fallecido en agosto de 1610. A lo sumo Juan Gómez de Mora, sucesor de su tío al frente de las Obras Reales, debió de participar en los trabajos decorativos de su interior, en BUSTAMANTE GARCÍA, 1975, pp. 372-373; aceptado por BONET CORREA, 1984, p. 25. Dejando de lado la realidad documental, Tovar insistía sobre la dependencia del arquitecto carmelita respecto de Juan Gómez de Mora, a quien atribuía la traza de la Encarnación, en TOVAR, 1979, pp. 87, 91-93; e ÍDEM, 1983, pp. 241-242. Sobre la participación de Gómez de Mora en la traza de su retablo mayor, ver SALTILLO, 1944, pp. 268-275. No hace muchos años Muñoz Jiménez dio sentido a la presencia del arquitecto carmelita siguiendo la *Reforma de los Descalzos de N.ª S.ª del Carmen* escrita por fray José de Santa Teresa. Según este autor la reina Margarita habría ofrecido esta fundación a la orden del Carmen Descalzo como promesa para resolver con satisfacción la expulsión de los moriscos. El Padre General, a pesar de la insistencia de la reina, declinó el ofrecimiento por temor a relajar el espíritu de pobreza de su orden por lo que la fundación recayó en las agustinas recoletas. Ello no impidió que fray Alberto de la Madre de Dios le sacase la planta, en MUÑOZ JIMÉNEZ, 1990a, pp. 28-29. El arquitecto carmelita también se benefició del vacío de poder creado tras la muerte de Francisco de Mora. Buen arquitecto y mejor práctico, en 1611 su carrera avalada por el duque de Lerma parecería una opción más segura que la del joven Gómez de Mora, con apenas veinticinco años. No olvidemos otro aspecto tratado también por Bustamante. La obra del monasterio de la Encarnación tuvo una administración propia, ajena al parecer a la Junta de Obras y Bosques, que quedó en manos del pagador Pedro de Solórzano. Tal vez por ello no fue aceptada en principio la lógica presencia de Gómez de Mora, prefiriendo la reina la experiencia de fray Alberto. Los dos arquitectos se enzarzaron en una disputa sobre la cerca del monasterio en el otoño de 1613 que pone de relieve la posición independiente del carmelita respecto al maestro mayor, en ANTONIO SÁENZ, 1987, pp. 54-56. Que fray Alberto estaba capacitado para trazar una iglesia como ésta lo demuestra su participación en la planificación del Noviciado de los jesuitas de Madrid. En torno a 1610 presentó un proyecto similar al de la Encarnación, incluso con el consabido compás o plazuela delante de su fachada, que acabaría siendo desechado, en RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, 1968, p. 251. Abundando en la argumentación de Bustamante, baste recordar cómo se presentaba el religioso en una escritura firmada de su puño y letra en agosto de 1613: *fray Alberto de la Madre de Dios relixioso proffeso de la horden de los carmelitas descalzos que por mandado de la reina nra. señora que Santa Gloria aya tiene la superintendencia de la obra Real del monasterio que se fabrica en el sitio del campillo desta dha villa de Madrid por la traza que para ello a dado*, en AHPM, pr. 1863, f. 30 rº (16-VIII-1613), citado por BUSTAMANTE GARCÍA, 1975, p. 382. Aunque no es el momento de perfilar el título de superintendente de las Obras Reales, una mirada por la arquitectura de este periodo atestigua que fueron cargos con competencias privativas siempre al margen y por encima de la jurisdicción de los maestros mayores.

¹⁶ Cobró 50 ducados al tiempo de firmar la escritura. Otra paga de 100 ducados el 27 de abril de 1612, en AHPM, pr. 1861, f. 83 rº. Las seis pagas restantes fueron de 50 ducados en estas fechas, en AHPM, pr. 1861, f. 82 rº (6-VI-1612); f. 137 rº (20-VII-1612); pr. 1863, f. 24 (9-VII-1613); f. 29 (2-IX-1613); f. 36 (1º-X-1613); pr. 1866, f. 1686 rº (22-VIII-1614).

pues aceptado por los responsables del monasterio. Una vez más nos faltan los datos precisos para conocer las causas de esta dilación. Habrá que esperar hasta el 5 mayo de 1617 para encontrar la escritura de concierto entre la parte del convento, representada por Francisco de Ribero, y el escultor catalán Antonio de Riera. Este especialista en el trabajo de materiales duros se comprometió a terminar

*(...) todo lo que falta de azer en la historia de marmol que asta agora el aydo açiendo del misterio de nra señora de la encarnacion (...) conforme al modelo de zera que él yço para el dicho efecto*¹⁷.

El documento parece concluyente sobre la autoría de Riera. No sólo contrataba la continuación del relieve de la Encarnación sino que además se declaraba autor del modelo de cera y de lo que hasta ese momento estaba esculpido. El marmolista cobraría por lo que restaba 324 ducados, 2.564 reales al firmar esta escritura y los 1.000 restantes al entregarla el 2 de julio de ese mismo año. Es decir, lo cobrado por Carbonel, lo que conocemos, y por Riera ascendía a los 774 ducados, muy cerca de los 800 ducados previstos en el primer contrato de 1611 por las tres piezas. En este segundo concierto no se alude a ninguna tasación al finalizar el trabajo. A falta de más datos, todo parece indicar que los escudos de mármol estaban ya entregados en el verano de 1617.

Lo cierto es que Carbonel no compareció en esta escritura porque al parecer se había ausentado de la Corte desde el mes de marzo de 1616. Aunque volveremos sobre el tema con mayor precisión, el asesinato de su primera mujer Gregoria Girón debió de provocar el alejamiento del escultor, primero, a Getafe y después a su ciudad natal. Once días después de la contratación de Riera, Carbonel bautizaba en Albacete a su primera hija nacida del matrimonio con Ana de Seseña¹⁸. Esta ausencia de Madrid debió de determinar su exclusión definitiva de la obra de la Encarnación.

Antonio de Riera era en aquel momento el escultor especialista en el trabajo de la piedra más reputado de la Corte¹⁹. Poco antes de trabajar en el encargo de la Encarnación, lo había hecho en las estatuas de los marqueses de Poza de la iglesia de San Pablo de

¹⁷ AHPM, pr. 1575, fs. 854-855 (5-V-1617), citado por AGULLÓ Y COBO, 1973, p. 73.

¹⁸ AHDAB, Libro 5 de bautismos, f. 244 v.º (16-V-1617).

¹⁹ Sobre su trayectoria profesional, todavía necesitada de un estudio más amplio en su etapa cortesana, ver MADURELL, pp. 1-9; y ESTELLA, 1994b, pp. 405-407.

Palencia (1612)²⁰, en las de los marqueses de Santa Cruz en el Viso del Marqués (1613)²¹ y en el relieve de la fachada de la iglesia parroquial de Santiago de Madrid (1615)²². El caso de Riera, tal vez condicionado por su tardía aparición en Madrid, fue un tanto peculiar en lo que respecta a su forma de trabajar. No debió de contar con un taller lo suficientemente amplio, ni con unas relaciones consolidadas como para contratar directamente las obras que esculpía. En estos años de la segunda década, a excepción del concierto de la Encarnación, trabajó para otros artífices con mayor capacidad de contratación que él. Pero no cabe duda que gozaba de una alta consideración laboral entre sus compañeros de oficio quienes le tenían en cuenta a la hora de tallar materiales duros.

Esto pudo haber sucedido con el relieve de la Encarnación. Después del concierto de 1611 Carbonel debió de subcontratar el encargo con el escultor catalán. De este modo se entendería que Riera se obligara en 1617 a continuar una obra que él mismo habría comenzado tiempo atrás. La desaparición de Carbonel en 1616 sin haber entregado el relieve precipitaría la firma de una nueva obligación esta vez directamente entre el monasterio y el marmolista.

Queda por saber qué sucedió con los dos escudos reales (fig. 3) de la fachada que — recordemos— tenían que ser entregados en febrero de 1612. La continuidad de los pagos hasta agosto de 1614 parece indicar que aunque el cumplimiento del encargo se retrasaba más de dos años la obligación permanecía en pie, tal vez porque Carbonel ya había asentado los escudos en la fachada y no así el relieve de la Encarnación. Pero, ¿quién los esculpió? La respuesta, en parte, a esta pregunta nos la ofrece el testimonio del entallador y escultor Juan de la Torre quien en un memorial elevado en julio de 1620 al ayuntamiento de Madrid —solicitando su participación en la labra del escudo real de la fachada del Alcázar— presentaba entre sus méritos la ejecución de los escudos de la Encarnación que, según su propio testimonio, *los dieron a haçer a otro y les acave yo*²³. Parece pues que ese *otro* era Carbonel que por causas desconocidas no había terminado la obra. Falta por saber si él mismo encargó su finalización a Juan de la Torre o si la propia dirección de la fábrica del monasterio, como en el caso del relieve de la Encarnación, se la

²⁰ Según una cláusula del testamento del ensamblador afincado en Valladolid Juan de Muniátegui, en URREA, 1975, pp. 668-672.

²¹ MARÍAS, 1978, pp. 477-478.

²² AHPM, pr. 2017, f. 591 (9-II-1615), citado por SALTILLO, 1948a, pp. 11-12. Ver también GUTIÉRREZ GARCÍA-BRAZALES, 1982, pp. 210 y 302.

²³ AV, ASA 1-161-8, citado por GÉRARD, 1978, p. 246.

encomendó.

¿Cuál fue entonces la participación de Alonso Carbonel? Si atendemos a su propio testimonio parece que algo hizo. En la memoria (1619) que acompañó a su solicitud de la plaza de escultor de SM declaraba que *se ocupó en las obras y traças que la Reyna, nuestra señora questa en el cielo hizo para su Real combento de la encarnación*²⁴. Algo similar repetiría años después (1626) cuando presentó su candidatura para ocupar la plaza de aparejador de las Obras Reales vacante por el fallecimiento de Pedro de Lizargárate²⁵. ¿A qué obras y trazas se refería? Es conocido el carácter exagerado de este tipo de documentos en los que los aspirantes tendían a engrandecer sus méritos. Pero en este caso no se trata de una obra alejada en el tiempo ni desconocida para los oficiales reales, sino de un monasterio de fundación real erigido en la segunda década del siglo. No es tampoco aconsejable incluir a Carbonel en el debate sobre la autoría de las trazas generales y parciales del convento, ni tan siquiera de la fachada “carmelitana” (fig. 2), pues no existen datos documentales que lo resistan. En otro capítulo estudiaremos la influencia de ésta en la iglesia de las dominicas de Loeches o del modelo carmelitano en general en la arquitectura madrileña del siglo XVII. Por ahora habrá que contentarse con decir, como han hecho otros autores, que Carbonel pudo haber intervenido en la traza de alguna obra decorativa relacionada con su oficio de escultor y *architeto*²⁶. ¿Cuál? No lo sabemos. La pregunta sigue sin encontrar una respuesta adecuada y, sobre todo, documentada.

Casi al mismo tiempo que se iniciaba su relación con Antonio de Herrera, el escultor de Albacete empezó a colaborar con Juan Porres. Este imaginero regentó durante muchos años un pequeño taller en la calle del Prado, en la misma parroquia de San Sebastián. Su larga trayectoria profesional está jalonada de contratos de pequeña magnitud, casi siempre imágenes de devoción para particulares y cofradías; pero también de colaboraciones a pequeña escala con otros profesionales del retablo. Al parecer, su capacidad de contratación directa de obras de envergadura era muy limitada, buscando constantemente el apoyo material y financiero de otros escultores y ensambladores. Desde por lo menos el otoño de 1612 se le documenta trabajando en compañía de Alonso Carbonel en el retablo y las decoraciones de la capilla del embajador Hans Kevenhüller; de una manera diferente, en el retablo de Getafe, tras la muerte del ensamblador Luis

²⁴ AGS, CySR, leg. 328, fs. 99-102 (14-IX-1619), citado por MARTÍN GONZÁLEZ, 1958a, pp. 125-126; e ÍDEM, 1991, p. 149.

²⁵ AGS, CySR, leg. 332 (28-XI-1626).

²⁶ MARTÍN GONZÁLEZ, 1948, pp. 125-126; y BARBEITO, 1999, p. 20.

Navarro; y en el contrato de una escultura de San Roque para la villa de Madrid (1613). Pero la relación entre ambos traspasó el límite profesional ya que Carbonel fue padrino de una de sus hijas nacida el 15 de abril de 1613²⁷. Años después seguirían colaborando en la contratación de pequeñas obras, como el conjunto escultórico de San Joaquín y Santa Ana (1622). Por ahora nos detendremos en analizar las obras de 1612-1613.

Un encargo que ofrece dificultades similares a los relieves de la Encarnación, es el retablo y demás decoraciones de la capilla del embajador imperial Hans Kevenhüller (1538-1606) situada en su momento en el claustro del monasterio de San Jerónimo el Real de Madrid²⁸. Hoy en día apenas se conservan dos bloques informes de la estatua del comitente y una placa que recuerda su fundación. La capilla estaba situada en el claustro grande, en la antigua sala capitular del convento que cuando Ponz la visitó servía de aula de Moral, posiblemente en su panda occidental²⁹. Desde entonces ha llamado la atención de los viajeros y curiosos el cuadro de la Coronación de la Virgen del Tintoretto que presidía el retablo —en el que se hallaba retratado el embajador de rodillas, en actitud de orar³⁰— y su bulto de mármol, cuya gran calidad se puede observar en dos fotografías

²⁷ APSS, Libro 6 Bautismos, f. 151 v.º (15-IV-1613).

²⁸ Los únicos estudios sobre el conjunto de la obra han sido realizados por BUSTAMANTE GARCÍA, 1978, p. 313; ESTELLA, 1978c, pp. 84-93; e ÍDEM, 1987, pp. 232-235. Hemos seguido su vida con la ayuda de su biografía inédita que se conserva en BNM, Ms. 2751.

²⁹ PONZ, t. II, p. 34. Resulta imposible identificar la cámara del capítulo en la traza del claustro de San Jerónimo que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, atribuida a Francisco de Mora por Fernando Marías, en EL ESCORIAL, pp. 178-179.

³⁰ El cuadro de Tintoretto, antes de pasar a la capilla de San Jerónimo el Real, se hallaba en las casas que el embajador tenía en la villa de Arganda. Quedó descrito en su testamento de esta manera:

(...) que yo tengo guardado en mis casas que cahen fuera de la villa de arganda que hice hacer a posta e traher de veneçia para este efeto y cota hecha de mano de mre jacome tintoreto el qual es de la encoronacion de nuestra señora la virgen maria en que estan la santissima trinidad padre hijo y espiritu santo todas tres personas coronandola e mas abaxo a los pies de la virgen nuestra señora estoy yo de rodillas con el manto de la dha horden del tuson e junto a mi los vienaventurados e gloriosos santos san pedro apostol y san juan bautista mis abogados.

En AHN, Clero secular-regular, libro 8485 (testamento, 12-IX-1605). Al parecer Kevenhüller era un admirador del arte del pintor veneciano. En una disposición de su codicilo dejaba al rey Felipe III dos pinturas de Tintoretto con el tema de las *Nueve musas* y el *rapto de Elena*. Sobre su retrato incluido en la *Coronación de la Virgen* que iba a presidir su capilla, existe un interesante testimonio que ratifica la veracidad del texto anterior. En 1730 la casualidad hizo que cayeran unos ladrillos de la pared donde estaba enterrado el embajador dejando al descubierto una parte del ataúd. La curiosidad de los religiosos, bien aliñada de morbo, acabó sacando al exterior el cuerpo incorrupto del difunto. La certificación del suceso —jurada por el sacristán mayor fray Juan de San Nicolás y por el general de la orden jerónima fray Fernando de San José— describe el descubrimiento con cierto aire milagroso dejándonos una nota muy interesante sobre el parecido del cadáver con el retratado en el cuadro:

Mobidos todos de impulso de curiosidad o impulso superior nos azercamos, y viendo un ataúd quisimos registrar lo que el abia, deribamos parte del tabique, y se abrio un poco de el ataúd, y exaló tal fraganzia que todos pasmamos de ella; por cuio motibo, se abrio mas el ataúd, y biendo la cara y manos (que uno y otro esta descubierto) a una voz digimos todos, este es el cuerpo de el S.^r Embajador, pues según

tomadas en los primeros años del siglo XX³¹. En los últimos tiempos el debate historiográfico se ha centrado en la autoría de la escultura, sin haber sido localizado el cuadro.

La realización de esta capilla estuvo condicionada por los deseos expresos del embajador Kevenhüller. Hombre cultivado y entendido en materia de arte, manejaba sus propios modelos que quiso hacer presentes a sus allegados antes de morir³². En su testamento quedaron recogidas las líneas maestras de la decoración de su capilla: un retablo de madera, según un dibujo dejado por el difunto, donde se situaría el cuadro del Tintoretto; un nicho que cobijaría su escultura en actitud de orar que *tenga la postura como la del conde de baraxas difunto en su monesterio de los frailes franciscos descalços en la dicha su villa de baraxas*; cuatro escudos de madera para decorar las cuatro esquinas de la bóveda; y una inscripción en piedra dura *de la manera que esta el epitafio de doña maria de aragon en el monesterio y colegio de agustinos de madrid*, donde quedarían grabados los datos del difunto. Todo ello debía realizarse en una capilla de la iglesia de San Pedro o, en su defecto, del monasterio de San Jerónimo dotada para la ocasión. El embajador imperial había previsto que, en el caso de no encontrarse en Madrid maestros capaces de llevar a cabo el conjunto, se encargara hacer en Alemania o Venecia.

Hans Kevenhüller, conde de Franquenburgo, falleció el 4 de mayo de 1606. Sus albaceas trataron de satisfacer en la medida de lo posible su voluntad, pero encontraron algunas dificultades en el camino. Su decisión de enterrarlo en la parroquia madrileña de San Pedro provocó un largo pleito con el convento de San Jerónimo, con el que no se llegó a un acuerdo hasta 1612. El 2 de septiembre de ese año se firmaba la escritura de

la pintura que esta en el cuadro de el altar, es en todo parezido.

AHN, Clero secular-regular, libro 8485 (folio suelto, 17-I-1730).

³¹ Por si quedara alguna duda sobre la identificación del bulto fotografiado, la descripción del difunto, aportada por los atónitos frailes que descubrieron su cadáver en 1730, encaja con el rostro y la vestimenta de la escultura, especialmente como ya señaló Estella, en el detalle del Toisón de Oro que luce en su pecho:

(...) la cara y manos del señor embajador estaban desnudas y carnosas los labios con bigote muy fuerte, la barba no tan larga y mas canosa que el bigote aun este mas rubio que la barba; la dentadura buena, entera y fuerte; el cuerpo de la zintura arriva tan flexible como si estubiere vibo; y un cordon de seda negro al cuello en que estaba pendiente el toison de oro mazizo, tan hermoso todo el, el exmalte tan hermoso como si se acabara de azer.

AHN, Clero secular-regular, libro 8485 (folio suelto, 17-I-1730).

³² En su biografía queda constancia de su afán coleccionista y gusto artístico que atrajo la curiosidad de Felipe II. Formó una colección de perlas y piedras preciosas, trabó amistad con Jacome Trezzo —quien le dedicaría una medalla— y se construyó una casa de campo en Arganda que fue visitada por Felipe II y Felipe III, en BNM, Ms. 2751, pp. 430, 522-523, 698, 800 y 973. Sobre la relación con Trezzo y su medalla, ver BABELON, pp. 209-212. Sus gestiones para comprar diferentes obras de arte en nombre de

capitulación, concierto y fundación perpetua con los jerónimos³³ y se concertaban los trabajos de acondicionamiento del espacio destinado a la nueva capilla con Miguel de Soria, maestro de obras, y Martín de Gortari, maestro de cantería³⁴. Éstos se comprometieron a fabricarla en tres meses según una traza que tal vez realizó el arquitecto carmelita fray Alberto de la Madre de Dios, nombrado tasador de la obra. Tenían que arrancar los poyos, que habían servido de asiento a los frailes del capítulo, y levantar el suelo hasta sus cimientos para asentar un codo de piedra berroqueña en el perímetro de la capilla donde nacerían los pilares de ladrillo que conformarían los marcos de las dos puertas, de las ventanas y del nicho de la escultura. La estancia quedaría dividida por dos bóvedas tabicadas de lunetos y articuladas por fajas y lengüetas jaharradas con yeso blanco.

El mismo día el escultor Juan de Porres y Mateo González se obligaron a realizar en nueve meses el retablo de madera, los escudos del mismo material, el bulto de alabastro y los epitafios³⁵. La obra sería tasada por fray Alberto o en su ausencia por la persona nombrada por fray Pedro de Hita, procurador del convento. Como adelanto recibían 500 ducados. El 10 de septiembre Alonso Carbonel se unía a la obligación, aceptando las condiciones estipuladas por los testamentarios del embajador³⁶, y dos días después el también escultor Alonso de Vallejo salía como fiador de Porres y González³⁷.

Este panorama de acuerdos profesionales y fianzas se aclaró dos meses después en una nueva escritura de obligación entre Porres, Carbonel y González³⁸. En ella no se cita para nada a Alonso de Vallejo. Al parecer los escultores habían contratado en origen toda la obra, pidiendo a González que les fiara a cambio de cederle el ensamblaje del retablo. Éste se obligaba a entregar su parte a finales del mes de abril de 1613, fecha en la que los escultores debían de haber acabado las esculturas del retablo. El ensamblador, que recibiría 1.800 reales, tenía además que proporcionarles la madera para los escudos y las esculturas, y darles un quinto de lo que supusiera la tasación final del ensamblaje *en satisfacion e pago del mucho trabaxo que los susodhos auian tenido en haçer las traças e*

Rodolfo II, han quedado recogidas por MORÁN y CHECA, p. 76.

³³ AHPM, pr. 2648, fs. 863-998 (2-IX-1612).

³⁴ *Ibidem*, fs. 859-862 (2-IX-1612), citado por ESTELLA, 1987, p. 234.

³⁵ *Ibidem*, fs. 851-854 (2-IX-1612).

³⁶ *Ibidem*, fs. 855-856 (10-IX-1612).

³⁷ *Ibidem*, fs. 857-858 (12-IX-1612).

³⁸ AHPM, pr. 3283, fs. 326-329 (6-XI-1612), citado por BUSTAMANTE GARCÍA, 1978, p. 313; y

*perfiles e por la ocupacion que auian de tener en ir a comprar las piedras para el dicho bulto y letreros fuera de esta corte y por el riesgo que podra auer en traerlas*³⁹. Así pues — a pesar de existir una idea general de lo que se quería hacer, expresada en el dibujo legado por Kevenhüller— Carbonel, más ducho en estas labores, debió de realizar las trazas parciales para el retablo, mientras que Porres sería lógico pensar que se encargara de sus esculturas. Unos y otros, en diferentes planos de colaboración, jugaban sus bazas en función de sus facultades técnicas, de sus posibilidades de contratación y de la capacidad de encontrar las fianzas requeridas por la obra.

González era un ensamblador acostumbrado a contratar en compañía. En el capítulo anterior le vimos trabajando en la órbita de Pompeo Leoni en la primera década del siglo. Por esos mismos años, tras ser examinado, realizó varios informes sobre retablos para el arzobispado de Toledo⁴⁰.

No sabemos cuándo se terminó la obra de madera, ni cuándo se tasó. No debió de ser muy lejos del plazo concertado, tal vez en la segunda mitad de 1613⁴¹. Meses después debió de contratarse con los mismos escultores el dorado y estofado de la madera, quienes a su vez lo encomendaron a los doradores Urban de Barahona y Juan de Llanos⁴². Tras algunas idas y venidas, en septiembre de 1615 el fraile jerónimo y pintor Cristóbal de San José tasó el dorado en 6.600 reales y un cuadro de la Anunciación, colocado en el remate del retablo, en 200 reales⁴³. De forma harto significativa de la confusión que reinaba en los oficios del retablo y de la subordinación de los doradores a los escultores contratantes, Juan de Porres, Alonso Carbonel y Mateo González recusaron la presencia del fraile

ESTELLA, 1987, p. 234.

³⁹ *Ibidem*, f. 326 vº.

⁴⁰ GARCÍA REY, 1931, p. 85; y GUTIÉRREZ GARCÍA-BRAZALES, 1982, pp. 191 y 305.

⁴¹ Todavía en agosto de 1615 Carbonel otorgaba un poder para cobrar cierta cantidad que se le debía del convento de San Jerónimo. Tal vez se trataba de una deuda por el trabajo de su oficio realizado en el retablo, en AHPM, pr. 4231, f. 130 (2-VIII-1615).

⁴² No ha sido encontrado ningún documento referente a los trabajos de dorado y estofado. Unos días después de haberse realizado su tasación, Juan de Porres otorgaba su poder a favor de los doradores Juan de Llanos y Urban de Barahona para cobrar del monasterio de San Jerónimo la obra que habían hecho, en AHPM, pr. 4231, f. 157 (15-IX-1615), citado por PÉREZ PASTOR, 1914, pp. 150-151. En octubre Alonso Carbonel ratificaba el poder de su compañero, en AHPM, pr. 4231, f. 192.

⁴³ Como en otros tantos casos, la tasación levantó suspicacias entre los interesados. Según el propio testimonio de fray Pedro de Hita, certificado ante notario, no encontró a fray Alberto de la Madre de Dios en el convento del Carmen Calzado de Madrid, en AHPM, pr. 3347, fs. 836-842 (9-IX-1615), citado por ESTELLA, 1987, p. 234. Ante la ausencia del arquitecto carmelita y tal vez por justificar su futura decisión, solicitó a Juan del Portillo, pintor y dorador, que tasara la obra de su oficio. Pero éste, por hallarse ocupado, declinó la invitación. Fue entonces cuando fray Pedro de Hita nombró a su hermano fray Cristóbal de San José, monje profeso en el monasterio de San Bartolomé de Lupiana, quien aceptó el encargo tras conseguir el permiso de su prior, en AHPM, pr. 3347, fs. 843-847 (10-IX-1615), citado por ESTELLA, 1987, p. 234.

tasador por no considerarlo perito en el arte de dorar y estofar, y por ser parte interesada en la obra⁴⁴.

En el mismo documento de tasación se alude al nombramiento de Esteban de Pedrero, platero, como tasador de las letras de cobre doradas puestas en las *láminas de mármol negro*⁴⁵. Se trataría de los dos epitafios de piedra negra contratados por los escultores en 1612: uno en latín, bajo el busto, en el que se identificaba con el nombre, la edad y los títulos al embajador; y otro, en un lugar sin determinar, en el que se diera información sobre la memoria y fundación, así como de su nombre, la capilla de Nuestra Señora de la Coronación⁴⁶.

Del bulto del embajador no se tienen más noticias. Su realización estaba contemplada en las condiciones del contrato de 1612. Sería de alabastro o mármol, reproduciría el rostro del difunto, vestiría el manto de la orden del Toisón de Oro con su collar al cuello y juntaría sus manos en posición de orar como la estatua del conde Barajas. Y como ya transcribimos más arriba, Porres y Carbonel se encargaron de comprar la piedra para el bulto. La escultura ya estaba colocada en su lugar el 4 de mayo de 1616, cuando el cuerpo del embajador fue enterrado en su capilla⁴⁷. Aquí terminan las noticias documentales y empiezan las conjeturas sobre el autor o autores del mismo⁴⁸.

⁴⁴ Así lo expresaron los tres artífices en un documento protocolizado a tal efecto, en AHPM, pr. 4231, f. 158 (15-IX-1615). En los prolegómenos de la tasación Juan de Porres había acusado al fraile jerónimo de ser parte interesada en la tasación, en AHPM, pr. 3347, f. 844 v.º (10-IX-1615), citado por ESTELLA, 1987, p. 234.

⁴⁵ AHPM, pr. 3347, f. 843 (10-IX-1615), citado por ESTELLA, 1987, p. 234.

⁴⁶ La inscripción, de mármol negro con letras embutidas de bronce dorado decía así:

Esta capilla de Nuestra Señora de la Coronación mandó hazer el Conde Juan Rhebeniler, Embaxador de la Magestad Cesarea del Emperador Rodolfo Segundo en la Corte de España, dotóla con una Misa perpetua cada día, y una fiesta de señor San Juan Bautista cada año, y una limosna a los pobres vergonçantes de la Parrochia de señor San Pedro desta Villa, y para todo dexó renta, rueguen a Dios por él. Falleció año de mil y seiscientos y seis.

QUINTANA, p. 895.

⁴⁷ Como relata la historia del embajador su cuerpo estuvo enterrado durante diez años en la parroquia de San Pedro de Madrid. El 3 de mayo de 1616 sus testamentarios firmaron la carta de entrega del cadáver con los responsables de la parroquia, en AHPM, pr. 3348, fs. 496-498 (3-V-1616). Un día después fue enterrado en la capilla de la Coronación de la Virgen, en el *gueco de la dicha pared que parece es la bobeda del dho entierro y debaxo del nicho del dicho capitulo donde esta fecho de alabastro y bulto el dicho señor embaxador*, en AHPM, pr. 3348, fs. 499-501 (4-V-1616).

⁴⁸ Esta circunstancia inédita reduce de forma sustancial el arco cronológico de las atribuciones. Si la estatua del embajador estaba situada en su nicho el mes de mayo de 1616 la hipótesis de su origen italiano, en su última versión, se desvanece. Damian Dombrowski asoció el bulto de Kevenhüller, según las fotografías publicadas por Estella, con la cabeza de un busto de mármol de un personaje desconocido que se conserva en el Staatliche Museum de Berlín. Atribuyó el busto berlinés y la cabeza de la fotografía madrileña a Giuliano Finelli (1601 ó 1602-1653) y creyó ver en el retrato del primero al embajador Kevenhüller; en DOMBROWSKI, pp. 315-316. Con anterioridad la estatua de Berlín había sido considerada

El embajador Kevenhüller no dio el nombre del escultor que tenía que realizar su bulto. Solamente apuntó que debía de ser el mejor. Muerto Pompeo Leoni y desaparecidos sus colaboradores italianos la nómina de candidatos posibles se reduce a muy pocas personas. Juan Bautista de Monegro (1541-1621) había contratado las esculturas de los Barajas en 1587, dos años antes de obligarse a realizar los cuatro evangelistas del Templete del Escorial⁴⁹. Según avanzaron los años su actividad como escultor decreció al mismo tiempo que aumentaron sus trabajos como trazador de retablos y arquitecto, especialmente en Toledo y su arzobispado. En 1612, fecha del contrato de la capilla de Kevenhüller, Monegro realizaba el austero sepulcro del arzobispo de Sevilla don Fernando Niño de Guevara para el monasterio de San Pablo de Toledo⁵⁰. Con 71 años era el mejor escultor en materiales duros del momento o por lo menos el que gozaba de mayor prestigio y tenía el taller más preparado para este trabajo. Como ya señalamos más arriba, en estos primeros años de la segunda década empezaba a despuntar el arte de Antonio de Riera, quien en poco tiempo tomaría el relevo del toledano. En este panorama parece lógico descartar a Juan de Porres, un escultor con escasa capacidad que siempre trabajó la madera.

Por los caracteres italianos que presenta la escultura —siempre según las dos fotografías que se conservan— Margarita Estella la consideró salida de la mano de un discípulo de los Leoni o de un Monegro influenciado por la obra de los milaneses en El Escorial⁵¹. Años después, la misma investigadora, ante la efímera presencia de Alonso de Vallejo contratista en alguna obra de Antonio de Riera, sugería la posibilidad de su autoría sin descartar a Monegro⁵².

La intervención de Carbonel en este asunto se debió de reducir a la compra de la piedra. De su mano saldrían las trazas del retablo y los escudos, siguiendo el dibujo de autor anónimo que dejó Kevenhüller entre sus papeles. El retablo estaría formado por un único cuerpo flanqueado por columnas, donde se situaba el cuadro de Tintoretto, y por un remate con un cuadro de la Anunciación tasado en 200 reales por el fraile jerónimo. La estructura pudo haberse culminado con un frontón curvo adaptado a la vuelta de la

como el retrato del cardenal Laudivio Zacchia siendo atribuida, por su parecido al busto de Giovanni Garzia Mellini, al escultor Alessandro Algardi (1598-1654), en MONTAGU, t. I, p. 175; y t. II, pp. 446-447.

⁴⁹ PÉREZ PASTOR, 1914, pp. 53-54.

⁵⁰ RAMÍREZ DE ARELLANO, 1920, p. 197.

⁵¹ ESTELLA, 1978c, p. 93.

⁵² ÍDEM, 1987, p. 235.

bóveda. En colaboración con Juan de Porres, Carbonel tallaría las esculturas del retablo y los escudos de madera que se tenían que colocar en las cuatro esquinas de la capilla y sobre el bulto, junto a una bandera con sus colores.

Para terminar citar los datos documentales de otra obra contratada por Porres y Carbonel. El 10 de junio de 1613 se comprometieron con la villa de Madrid, representada por los regidores Gregorio de Usategui y Diego de Urbina, a realizar un grupo escultórico de San Roque en madera de Cuenca⁵³. Las imágenes —el santo de dos varas de alto, el ángel de cinco cuartas y el perro— deberían ser entregadas perfectamente doradas, estofadas y encarnadas para la víspera del día de San Roque de ese mismo año. La villa se comprometía a pagarles 1.970 reales en dos plazos. A finales del mes de agosto la obra estaba terminada pues el ayuntamiento encargaba al citado Urbina que se hiciera una caja para la nueva imagen del San Roque⁵⁴. No sabemos nada más sobre las circunstancias que rodearon este encargo, ni siquiera donde pudieron estar ubicadas las esculturas. Parecen ser unas imágenes de devoción que iban a presidir la fiesta del santo, tal vez con procesión incluida, organizada por el ayuntamiento de la capital.

3. EL RETABLO MAYOR DE LA MAGDALENA DE GETAFE.

Por su magnitud y por las implicaciones personales que acabaría teniendo en su vida, el retablo mayor de Getafe (fig. 4) es la obra más importante que acometió Carbonel en la segunda década del siglo y junto con el trazado para la capilla mayor del convento de la Merced, desaparecido en el siglo XIX, fue el encargo de mayor entidad que llevó a cabo antes de su ingreso en las Obras Reales de Felipe IV. Es además, con el retablo del convento de Santo Domingo el Antiguo de Toledo y el citado dibujo de la Biblioteca Nacional, una de las pruebas fehacientes del arte salido de su mano que se conserva. Su ejecución abarca casi siete años, desde 1611 hasta 1618, en los que tuvo tiempo de experimentar éxitos profesionales y fracasos personales. Ya en esta época las fuentes documentales nos hablan de un taller en expansión capaz de abordar a la vez varias obras de envergadura.

El retablo contratado en 1611 era una de las primeras obras decorativas llevadas a

⁵³ Las condiciones están redactadas en diferente letra, quizás escritas por el propio Alonso Carbonel, en AHPM, pr. 3303, fs. 505-506 r.º (10-VI-1613), citado por BUSTAMANTE GARCÍA, 1970, p. 510. Dos días después los regidores decidían que el mayordomo del pósito pagara la imagen con la cuenta del pan de propios, en AV, ASA Libro 31 de Actas, f. 354 r.º (12-VI-1613).

⁵⁴ AV, ASA Libro 31 de Actas, f. 415 r.º (19-VIII-1613).

cabo en el interior de la nueva iglesia parroquial de Getafe todavía sin terminar. A mediados del siglo XVI el crecimiento demográfico experimentado en la villa había dejado pequeño el viejo recinto construido en ladrillo. Las perspectivas económicas auguraban que la población seguiría aumentando sin cesar haciendo aconsejable la erección de una iglesia más amplia, capaz de albergar a los nuevos fieles⁵⁵. El empuje comunal canalizado por el párroco de Getafe llegó hasta el cardenal Martínez Siliceo, quien permitió que el maestro mayor de la catedral de Toledo Alonso de Covarrubias diera las trazas del nuevo templo⁵⁶. Éstas tenían que estar diseñadas a finales de 1548 pues en febrero del año siguiente se remataron la capilla mayor, el presbiterio y los brazos del crucero en el maestro de obras Juan Francés. A finales del siglo XVI los trabajos se detuvieron con la cabecera y el crucero levantados junto a las naves de la vieja construcción que todavía permanecían en pie.

Fue en este momento cuando se pensó en sustituir el viejo retablo quinientista por una nueva máquina de madera que cubriera todo el alto de la cabecera poligonal diseñada por Covarrubias⁵⁷. En el verano de 1603 Jorge Manuel Theotocópuli informó al Consejo de la Gobernación del arzobispado de Toledo sobre la posible construcción de un retablo de escultura y pintura en la parroquia getafense⁵⁸. No sabemos cuál fue el resultado de estas diligencias, el caso es que habría que esperar todavía unos años para ver empezada esta obra.

No se ha conservado el contrato con las condiciones del retablo de la Magdalena. Por documentos posteriores sabemos que el ensamblador Luis Navarro y los escultores Alonso Carbonel, Antonio de Herrera y Antón de Morales se comprometieron en los primeros meses de 1611 a realizar la obra por encargo del municipio y de la parroquia. Un curioso testimonio firmado por Juan de Vergara narra los primeros avatares de esta construcción⁵⁹. El domingo 6 de mayo de 1612 Nuestra Señora de los Ángeles fue sacada

⁵⁵ Un estudio demográfico de Getafe durante el siglo XVI, en FARIÑA JAMARDO, 1984, pp. 11-13.

⁵⁶ La construcción del siglo XVI ha sido tratada por CORELLA SUÁREZ, 1974, pp. 199-227; e ÍDEM, 1979, pp. 59-62. Con mayor precisión en lo que respecta a las partes de la iglesia actual, trazadas por Covarrubias, ver MARÍAS, 1983-1986, t. IV, pp. 251-253.

⁵⁷ En 1590 el visitador eclesiástico inventarió en la iglesia un retablo de madera de pino con una imagen de la Magdalena de bulto, en AHDG, Libro M.7-1, f. 91 (12-IX-1590). Años después, cuando ya se pensaba construir un nuevo retablo, el visitador vio el antiguo desmontado en el cercano Hospital de Mendoza, en AHDG, Libro M.7-1, f. 104 r.º (30-IX-1606).

⁵⁸ GARCÍA REY, 1930, p. 78.

⁵⁹ AHDG, Libro M. 6-3, f. 1 r.º (6-V-1616), citado por SÁNCHEZ Y SÁNCHEZ, p. 185. Tal vez se trate de uno de los miembros de la familia Vergara Azcárate que durante muchas décadas acaparó en propiedad las escribanías de Getafe.

en procesión por las calles de Getafe para pedir que lloviera. Era la primera vez que la nueva imagen, entregada por su autor anónimo el día de la Inmaculada Concepción de 1610, salía de su santuario. Los vecinos la portaron hasta la casa del Paular —un caserón situado en el corazón de la villa que tenía este nombre por ser propiedad de los monjes del cenobio segoviano de Rascafría⁶⁰— donde, tras una misa dedicada al Espíritu Santo, se bendijo la madera almacenada para la construcción del retablo mayor. El cronista añade que el retablo había sido concertado un año antes cuando él mismo y Juan de Morales eran alcaldes; y Pedro de Jibaja, Juan de Seseña, Pedro Pingarrón y Pedro Abad, regidores⁶¹. No olvidemos estos nombres pues algunos de ellos se volverán a cruzar en la vida de Alonso Carbonel.

Cabe preguntarse, ante los datos aportados por este relato, si alguno de los escultores que contrataron el retablo tuvo algo que ver con la talla de la Virgen de los Ángeles. Cualquiera de los tres estaba en condiciones de realizarla en 1610. Si se tratara de Alonso Carbonel sería la primera noticia de su segunda estancia madrileña. Con esta imagen su autor pudiera haberse granjeado el favor de las autoridades locales para contratar el retablo mayor de su iglesia.

Así pues en la primavera de 1611 se concertó la obra de madera del retablo mayor. El dorado y estofado tendrían que esperar todavía varios lustros hasta que las arcas eclesiásticas se recuperaran. Recordemos que este contrato se firmaba cuando la iglesia estaba sin terminar. Al respecto anotar que en el mes de mayo de 1614 el maestro mayor de la catedral de Toledo Juan Bautista de Monegro dio las condiciones para proseguir su construcción⁶². En catorce meses el maestro de obras Luis Bravo cerró las bóvedas de la capilla mayor y del crucero⁶³. No hay constancia alguna de la participación de Monegro en la traza del retablo.

Los escultores concertaron el 4 de noviembre de 1611 el ensamblaje del retablo

⁶⁰ Los cartujos eran dueños de una gran parte de la manzana comprendida entre las calles de Toledo, Fuenlabrada y Polvoranca de la actual villa de Getafe. En la calle del Paular se situaban los graneros y bodegas donde se guardaban los frutos recolectados en los terrenos de la zona propiedad del convento, en PEÑA R. MARTÍN, p. 222.

⁶¹ AHDG, Libro M. 6-3, f. 1 r.º (6-V-1616), citado por SÁNCHEZ Y SÁNCHEZ, p. 185.

⁶² Las condiciones se hallan traslapadas con un presupuesto de Juan Gómez de Mora, en AHN, Clero secular-regular, leg. 7042 (9-V-1614), citado por MARÍAS, 1983-1986, p. 253. El maestro de obras Luis Bravo se encargó de la obra de las bóvedas según las trazas y el parecer de Juan Bautista Monegro, en GUTIÉRREZ GARCÍA-BRAZALES, 1982, p. 294.

⁶³ AHDG, Libro M. 6-3, f. 1 v.º (23-VII-1614).

con Miguel Tomás por un montante de 700 ducados⁶⁴. En esta fecha Tomás, que rondaba los treinta y cinco años de edad, era un ensamblador experimentado que había dado sus primeros pasos al amparo de Pompeo Leoni⁶⁵. Casi coincidiendo con la obra de Getafe empezó a colaborar con el Consejo de la Gobernación del arzobispado de Toledo haciendo informes sobre retablos⁶⁶.

Mientras tanto Alonso Carbonel se había ocupado de la compra de la madera que se iba acumulando en la barca de Colmenar de Oreja. El 28 de enero de 1612 concertó con un vecino de aquel lugar su transporte hasta los almacenes de Getafe⁶⁷. La operación debería de estar terminada a finales de febrero. Como ya adelantamos, en mayo la madera se encontraba en la casa del Paular donde era bendecida.

El ensamblaje y la escultura de la custodia fueron adjudicados a Luis Navarro el 8 de abril de 1612⁶⁸. Navarro debió de morir a finales de ese mismo año cuando apenas había empezado a trabajar. El 30 de diciembre su viuda Leonor Vázquez traspasó la obra al escultor Juan de Porres, hombre muy vinculado por aquellos años al taller de Alonso Carbonel. Un mes después Porres a su vez concertó con el citado Miguel Tomás la ejecución de la custodia⁶⁹. Éste se obligó a hacer su ensamblaje

*(...) conforme a la dicha traza y a gusto del dicho alonso carbonel (...) y el adereço del cornisamiento y pedestal que auia herrado el dicho Luis Navarro y en esto ha de seguir el orden que el dicho alonso carbonel diere para toda la dicha obra*⁷⁰.

Estos dos pasajes que hemos transcrito han servido para atribuir a Carbonel la traza no sólo de la custodia sino también de todo el retablo. En el caso de aquella no parece que

⁶⁴ No se conserva la escritura otorgada ante el escribano Pedro de Benavente.

⁶⁵ En 1616 participaba en las informaciones del hijo natural de Pompeo Leoni. Dijo tener cuarenta años y conocer al maestro desde hacía dieciocho, en AHPM, pr. 2563, s.f. (23-II-1616).

⁶⁶ Su nombre se inscribió el 5 de febrero de 1614 como arquitecto y escultor de la villa de Madrid, en GUTIÉRREZ GARCÍA-BRAZALES, 1982, pp. 62-63, 320.

⁶⁷ AHPM, pr. 4304, f. 125 (28-I-1612), citado por PÉREZ PASTOR, 1914, p. 139; y CORELLA SUÁREZ, 1973, pp. 241-242. Figuran como testigos de la escritura Antón de Morales y Juan García. Tal vez éste sea el aprendiz del mismo nombre admitido en el taller de Morales en 1597.

⁶⁸ No se conserva la escritura otorgada ante el escribano Juan Sánchez.

⁶⁹ AHPM, pr. 2104, fs. 26-28 (3-II-1613), citado con varios errores de transcripción, en CORELLA SUÁREZ, 1973, pp. 243-244. Este documento aporta mucha información sobre otras escrituras anteriores que se han perdido.

exista ninguna duda. Su ensamblaje era traspasado a Miguel Tomás mientras que la escultura de la misma quedaba en manos de Juan de Porres como cesionario del difunto Luis Navarro. Toda esta arquitectura realizada a pequeña escala fue trazada por Carbonel, quien con su *gusto* parecía controlar de cerca la ejecución de la obra.

Ahora bien, ¿qué se entiende por la segunda parte del texto? Cuando Tomás se comprometió en esta escritura el aderezo del cornisamento y pedestal estaba terminado. Se podría entender que la base de la custodia, formada por un zócalo decorado y por una línea de pedestales que descansa sobre él, no había seguido la traza de Carbonel por lo que el nuevo contratista tenía que corregirla. O también que el alto basamento del retablo, donde hoy se encuentra adosada una sencilla sillería, y el pedestal decorado con relieves estaban ya hechos en el taller del difunto ensamblador. Esta segunda hipótesis, que extendería la autoría de Carbonel a todo el retablo, parece más probable a la vista de documentos posteriores. Y en este sentido la carta de pago que otorgó Miguel Tomás en abril de 1618 arroja algo de luz a esta cuestión. En ella el ensamblador declaraba cobrar una partida de 1.550 reales por la *custodia y aderezo del cornisamiento y pedestal del retablo*⁷¹. Parece pues que estos últimos elementos del basamento —errados por su antecesor Luis Navarro— pertenecían al retablo trazado por Carbonel. La documentación no aporta ningún dato sobre esta parte de la obra ni de la sillería que lo cubre.

En este supuesto hay que hacer notar que todas las circunstancias apuntan a su autoría: su responsabilidad en el diseño de la custodia, en la corrección de los errores de la parte baja del retablo y el parecido con otras de sus obras —por ejemplo, el dibujo de un retablo que se conserva en la Biblioteca Nacional— invitan a pensar que todo la estructura de madera se debe a Carbonel. Además el hecho de haberse encargado él mismo de la compra y transporte de la madera y de imponer su gusto y criterio ante los fallos cometidos por Luis Navarro, otro de los contratistas, parecen señalarle como responsable también de su ejecución. Sus viajes a la villa sureña debieron de ser numerosos, teniendo la oportunidad de conocer a muchos de sus vecinos con los que acabaría trabando amistad y parentesco.

Volviendo a la cronología de la obra, Miguel Tomás se comprometió a terminar el ensamblaje de la custodia para el mes de enero de 1614 por un montante de 1.550 reales

⁷⁰ *Ibidem*, f. 26 vº.

⁷¹ AHPM, pr. 4856, fs.69-70 (17-IV-1618), citado por CORELLA SUÁREZ, 1973, pp. 244-245.

pagados en cuatro plazos⁷². Aunque el documento no es muy explícito al respecto, Juan de Porres debió de hacerse cargo de las esculturas de la citada custodia. Pero además éste, un escultor discreto, entregó a Carbonel en abril de 1615 dos *cartelas* para el retablo⁷³. Pudieran tratarse de las dos ménsulas decoradas con niños-atlantes, hoy mutilados, que se sitúan en el arranque de la calle central, en el pedestal del retablo. Merced a las buenas relaciones profesionales que mantenían, Carbonel le debió de encargar algunas decoraciones del retablo de Getafe. Este hecho muy común en la profesión dificulta enormemente la atribución de las esculturas menores y de los relieves.

Los trabajos de talla y escultura de madera estaban muy avanzados en la primavera de 1617. Es en este momento, en concreto a partir del 25 de mayo, cuando los libros parroquiales registran el inicio de la instalación del retablo en blanco. Según la misma fuente esta operación se prolongó un año más⁷⁴. El 17 de abril de 1618 Miguel Tomás saldaba sus cuentas con los tres escultores por el ensamblaje del retablo, de su custodia y de algunas demasías⁷⁵. Tanta dilación pudo haber sido provocada por las desavenencias originadas entre los escultores y los clérigos de la parroquia, como enseguida veremos, por la posición que debía adoptar la estructura del retablo. En los años treinta se completaría la obra con el dorado y estofado de la madera y con los lienzos de pintura⁷⁶.

⁷² En el momento de otorgar esta escritura Juan de Porres pagó a Miguel Tomás 200 reales. En una nota al margen del escribano Francisco Serrano se certifica este pago el día 11 de febrero. La segunda paga de 250 reales se efectuaría el día de Pascua, la tercera de la misma cantidad a finales de noviembre de 1613 y la última de 850 reales cuando Porres acabara de cobrar el destajo firmado por el difunto Navarro, en AHPM, pr. 2104, fs. 26-28 (3-II-1613).

⁷³ AHPM, pr. 3284, f. 119 r.º (23-IV-1615), citado por MATILLA TASCÓN, 1985, pp. 368-369.

⁷⁴ AHDG, Libro M. 6-3, f. 1 v.º (25-V-1617).

⁷⁵ Fueron en total 10.581 reales: 7.700 por el ensamblaje del retablo, 1.550 de la custodia y 1.331 por unas demasías que había introducido, en AHPM, pr. 4856, fs. 69-70 (17-IV-1618), citado por CORELLA SUÁREZ, 1973, pp. 244-245.

⁷⁶ El dorado del retablo se financió con un legado de Luis Beltrán, un getafense que había amasado una pequeña fortuna en las Indias. En 1635, tres años después de un trágico derrumbamiento en la iglesia, el retablo todavía en blanco fue cubierto por un toldo con estos fondos, en AHDG, M.4 BEL1, fs. 20 v.º-21 r.º. Las condiciones del dorado, estofado y encarnado, que se conservan anónimas y sin fecha, debieron de dictarse en torno a 1638, en AHDG, M.O. 14, fs. 164-166 v.º. Jerónimo Zancajo, dorador y estofador aprobado por el Consejo de la Gobernación de Toledo, tasó la obra de dorado de la custodia el 30 de agosto de 1639, en AHDG, M.O. 14, f. 168, citado en SÁNCHEZ Y SÁNCHEZ, p. 200. Sobre el papel desempeñado por el doctor Lope Duarte, párroco de la Magdalena durante cincuenta años, en estos encargos artísticos, ver GÓMEZ LÓPEZ, pp. 399-422.

4. SU CLASICISMO: ENTRE LA TRADICIÓN HERRERIANA Y MANIERISTA.

El retablo mayor de la Magdalena de Getafe (fig. 4) forma parte destacada del proceso evolutivo que sufre el retablo cortesano durante los reinados de Felipe II y Felipe III⁷⁷. Proceso que hoy en día es difícil de seguir con claridad y rigor ya que muchos de sus hitos fundamentales, como los mayores de las Descalzas o de San Jerónimo el Real, han desaparecido. Verdadero punto de inflexión, que marca un antes y un después en esta historia, fue el retablo (1579-1589) de la basílica de El Escorial. Antes de esta construcción la zona madrileña había conocido el influjo toledano irradiado en su arzobispado por, primero, Juan de Borgoña y sus seguidores (primer tercio del siglo XVI); y más tarde, por Francisco Giralte (hacia 1515-1576). Ya a mediados de siglo XVI este escultor planteó en el retablo mayor de la capilla del Obispo las características principales de esta tendencia: su distribución en calles y entrecalles resaltadas, la cuadrícula de los cuerpos y la decoración escultórica desbordada sobre la estructura arquitectónica (fustes, entablamentos, pedestales). En el desaparecido de San Jerónimo el Real (1560-1562), en el que pudo participar Giralte, se presenta a escala monumental un alzado de tres calles y cinco entrecalles con superposición de órdenes en tres cuerpos con remate. La decoración escultórica empieza a remitir y en las calles laterales se introduce la pintura. Coetáneo a este último, Gaspar Becerra diseñó en el de las Descalzas de Madrid (1563) una nueva tendencia que modernizó los parámetros renacentistas empleados hasta entonces en la vía toledana. Su lección romanista —que tanto éxito obtuvo en el norte peninsular a partir del retablo mayor de la catedral de Astorga (1558-1569)— llenó la estructura lignaria de cajas y frontispicios de diferentes formas y tamaños; dio prioridad a la calle central rebasando los límites de los entablamentos; y dotó a la escultura de un nuevo sentido decorativo subordinado a la forma arquitectónica.

Sobre esta base histórica el clasicismo escurialense marcó un nuevo rumbo en el devenir del retablo cortesano. Con anterioridad Miguel de Urrea, el traductor de Vitruvio, ya había planteado el empleo canónico de columnas y entablamentos con alternancia de órdenes en algunos retablos menores —como se puede apreciar en la fotografía del desaparecido de Valdenuño Fernández, publicada por Cruz Valdovinos— que no alcanzaron la difusión que tuvo el escurialense⁷⁸. Su clasicismo, inspirado en lo vitruviano e íntimamente unido a la arquitectura rigorista desplegada en el monasterio, sirvió para

⁷⁷ El mejor estudio sobre esta evolución, en CRUZ VALDOVINOS, 1995, pp. 29-57.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 44.

aclarar el panorama estructural y decorativo del retablo. La renovación herreriana llevó a la madera la arquitectura arquitrabada basada en la continuidad de los entablamentos y en la división ordenada y clara de su estructura. Redujo la ornamentación a la mínima expresión sometiéndola a unas normas muy estrictas en motivos y lugares de colocación, siempre sojuzgada al buen uso del orden clasicista. Todo ello ayudado por la ostentación de sus ricos materiales y, como enseguida veremos, por su marco arquitectónico (testero plano).

La experiencia escorialense fue propagada en Castilla por el propio Herrera y por los arquitectos trazadores de retablos que formaron parte de la nómina de las Obras Reales. Francisco de Mora y su sobrino Juan Gómez de Mora fueron sus principales divulgadores en la Corte hasta bien entrado el reinado de Felipe III. En el resto del país habría que esperar a las estampas del monasterio grabadas por Perret para ver desplazado el romanismo⁷⁹.

El retablo mayor de la Magdalena de Getafe nace en esta coyuntura histórica, ahora bien, condicionado por unos problemas específicos que habrá que tener en cuenta a la hora de abordar su estudio. Su planta, alzado y estructura fueron trazados para adaptarse de la mejor manera posible a la cabecera poligonal de la iglesia. Las decisiones tomadas al respecto por los escultores generaron algunas discrepancias con los responsables de su fábrica. Conocemos esta circunstancia gracias a un documento notarial inédito que certifica una información ofrecida por Juan Gómez de Mora el 27 de junio de 1617⁸⁰. Fue llamado a declarar —según él mismo refiere— a petición de ambas partes, cuando el primer cuerpo y la custodia estaban asentados en la capilla mayor. En el caso de la iglesia se cita como parte interesada al licenciado Eugenio Ximénez.

El problema estribaba en cómo debía articularse la planta del retablo o, dicho de otra manera, cómo debía conciliarse el ochavo (fig. 5) diseñado por Alonso de Covarrubias, especialmente sus tres lados del fondo, con las tres calles y cinco entrecalles de la estructura lignaria. Carbonel se enfrentaba en Getafe a un problema habitual en el mundo del retablo. Las viejas cabeceras góticas no estaban preparadas para recibir las estructuras arquitrabadas que se estilaban por aquel entonces. Los muros del presbiterio,

⁷⁹ Por ejemplo en el retablo mayor de la catedral de Pamplona, hoy en la parroquia de San Miguel, en el que el platero José Velázquez de Medrano aplicó la lección herreriana posiblemente a través de las estampas de El Escorial, cuando era obispo Antonio Zapata, en GARCÍA GAINZA, 1984, pp. 579-588.

⁸⁰ AHPM, pr. 4855, f. 626-627 r.º (27-VI-1617). Un año después Mora fue llamado para informar sobre el estado en que se encontraban las obras de la iglesia. En 1622 daba las condiciones para continuar la construcción de las naves y en 1639 trazaba el coro y los pies de la iglesia, en CORELLA SUÁREZ, 1977, pp.

articulados en varios planos, condicionaban la propia finalidad instructiva del retablo al impedir la visión adecuada de su programa iconográfico.

Hasta la experiencia getafense la disposición de la planta venía dada por dos soluciones aplicadas en otros tantos tipos de cabecera. En el testero llano de la iglesia de San Lorenzo de El Escorial se produjo la plasmación literal del entablamento corrido sin interrupción y sostenido por columnas exentas. Éstas formaban un segundo plano adelantado que daban relieve a la división del retablo en tres calles centrales y dos entrecalles laterales. Esta división no hacía más que intensificar la que ya se daba en el plano inferior gracias a las retropilastras que guarnecían a las citadas columnas. En general la trabazón arquitrabada de estas máquinas se fusionaba de forma exitosa con la articulación estructural y decorativa de la arquitectura de la iglesia. Esta solución, dentro de los parámetros clasicistas y vitruvianos desarrollados en el monasterio real, se aplicó con ligeras variaciones en los retablos que ocupaban las cabeceras planas de la colegiata de Villagarcía de Campos, de la iglesia de San Pedro y San Pablo de Medina del Campo o la del monasterio de las Huelgas Reales⁸¹.

Pero esta aplicación literal de la propuesta escurialense chocó con las cabeceras poligonales de raigambre gótica. La solución empleada en estos casos, la segunda, pasó por la planta en cinco o siete planos —como si de los paneles de un biombo se tratara— que sin solución de continuidad rompían la horizontalidad de los entablamentos sin prescindir de los soportes exentos y de las retropilastras. Consistía en adelantar el plano sólo en las entrecalles del retablo, dejando llanas sus calles. Éstas, casi siempre tres, se intercalaban en las cuatro entrecalles mucho más estrechas que cobijaban las esculturas de bulto redondo. En estos casos los intercolumnios adelantados servían para amortiguar el “ruido” producido por la unión de los diferentes planos. La mayoría de las veces las máquinas corrían casi pegadas a los testers y disociadas en buena medida de su arquitectura. Con algunas variaciones esta estructura se venía aplicando en Madrid y sus alrededores desde mediados del siglo XVI en retablos tan importantes como los de la capilla del Obispo, de la parroquial de Colmenar Viejo o del desaparecido de San Jerónimo el Real. No muy lejos de la capital, pero en clave clasicista, había sido empleada en los retablos mayores de la iglesia del monasterio de Guadalupe, de la catedral de

477-481; e ÍDEM, 1990, pp. 35-37.

⁸¹ GARCÍA CHICO, 1953, pp. 18-19.

Plasencia y de los Santos Juanes de Nava del Rey⁸².

La cabecera de la Magdalena de Getafe (fig. 5) no era de las más complicadas, al ser ancha y poco profunda: en su ingreso tenía la misma anchura que la nave mayor, nueve metros; y una profundidad de cinco metros y medio. Estaba formada por cinco lados irregulares entre los que destacaba el central, de mayor longitud⁸³. Conocida la posición actual del retablo, que atribuimos al criterio de los escultores, faltaría saber la opinión de los representantes de la parroquia. El informe de Gómez de Mora explica mejor que nada cómo veía la posición del retablo y cuáles eran las quejas de los clérigos.

(...) que el cuerpo primero que oy esta asentado con la custodia y pedestales sobre que carga esta muy como conbiene para la comodidad asi del altar como la disposición de la dicha capilla respecto de ser en ochavo y que si se arrimara el dicho retablo mas a la pared se binieran a juntar los buelos de las cornisas haziendo mala bista porque las figuras y columnas del dicho retablo se berian mal en scorzo y en tal caso era fuerza ubiese unos contramuros para tapar la fealdad de los lados del dicho retablo y de la manera que oy se a asentado a sido acomodando dicho retablo en mejor forma poniendole mas en plano para que se pudiese fijar y sentar enfrente las figuras del con lo qual a quedado muy acomodado asi a lo que toca al altar y bista de dicho retablo y como ese retablo se a procurado asentarle con tal arte que siendo la capilla mayor en ochavo el retablo quedase en forma de capilla mayor quadrada dando la vuelta en los ochabos mas dulce⁸⁴.

Carbonel planteó un retablo bastante separado de la cabecera de la iglesia, sobre todo, en su parte intermedia. Buscaba reducir y atenuar el espacio desigual creado por los cinco lados del presbiterio con una planta que tendía, de manera ficticia, a un único plano recto. De esta forma era como si el testero se abalanzara hacia la nave mayor. La sensación de avance se intensificaba adelantando los entablamentos de las calles y no,

⁸² En el caso del retablo guadalupano, los “entrantes y salientes” de su estructura hay que entenderlos en relación a la cabecera poligonal de la iglesia. A nuestro parecer esta disposición no fue debida en sí misma a una opción estética evolucionada del retablo herreriano y menos aún puede ser considerada como inicio del barroco en España como se defiende, en DIBUJOS, p. 57.

⁸³ Por cierto que la planta de la cabecera poligonal, con los tres lados exteriores iguales, es errónea en CORELLA SUÁREZ, 1973, p. 233. La planimetría correcta, con todas las mediciones de la iglesia realizadas al amparo de las últimas restauraciones, en SÁNCHEZ Y SÁNCHEZ, p. 36.

como era la costumbre, los de las entrecalles. En realidad la planta del retablo estaba formada por cinco planos articulados en forma de artesa poco profunda. Como queda dicho el plano central, de 280 centímetros, estaba adelantado, coincidiendo con la calle intermedia del retablo. A sus lados dos planos simétricos (fig. 7) de apenas setenta centímetros levemente inclinados que correspondían con las entrecalles interiores. Y más al exterior, otros dos (fig. 8), también simétricos, en los que la inclinación aumentaba. Medían casi tres metros y medio y comprendían las calles y las entrecalles laterales.

Este juego de planos buscaba la máxima visibilidad de todas las partes del retablo (fig. 6). Habitualmente sus extremos quedaban, como decía Gómez de Mora, en *scorzo* pues al arrimarse a las paredes de la cabecera que nacían de la nave, perpendiculares u oblicuas al testero, no podían ser vistas por los feligreses situados en la nave central. Por ejemplo, los retablos plantados en las cabeceras heptagonales de las catedrales de Astorga o Sigüenza, aunque sólo ocuparan cinco de sus lados, adolecían de este problema. La solución alcanzada en el retablo de la capilla mayor de la catedral de Burgos —haciendo avanzar las cuatro entrecalles, de forma excesiva las exteriores— acababa rompiendo la unidad de la estructura arquitectónica.

El arquitecto real aludía a otro problema relacionado con los extremos del retablo, que pocos meses atrás él mismo había padecido en el monasterio de Guadalupe. Si las entrecalles exteriores quedaban pegadas al muro dejaban las esquinas a la vista, siendo necesario que se cerrasen con “contramuros” decorados. En el retablo mayor del monasterio guadalupano se había resuelto el problema, que evidentemente no estaba contemplado en la traza general, doblando los entablamentos y poniendo al descubierto la totalidad de las cajas de las retopilastras. Una solución similar había tomado Francisco de Mora en el mayor de los Santos Juanes de Nava del Rey. En ambos casos el uso de columnas exentas había facilitado la operación, pero en otros, como el retablo seguntino de Giraldo de Merlo, los soportes agrupados habían producido un efecto poco ortodoxo, y —en nuestra opinión— muy desacertado.

Otro argumento esgrimido por el maestro mayor para defender la disposición prevista por los escultores estaba relacionado con la propia arquitectura de la cabecera. Si las calles del retablo se arrimaban más a sus muros, los vuelos de las cornisas habrían chocado con el último cuerpo. Quizás, detrás de estas palabras, Gómez de Mora estaba reconociendo como bueno el sistema de proporciones empleado en los cuerpos y en el

⁸⁴ AHPM, pr. 4855, f. 626.

remate. Cualquier cambio en el mismo, teniendo en cuenta la línea de la cornisa u otro elemento arquitectónico de la cabecera, hubiera afectado a todas sus partes. O lo que es igual, Carbonel había proyectado las medidas de su máquina de madera ajenas a la articulación arquitectónica que le rodeaba. La reducción espacial de la cabecera se había producido a costa de su arquitectura. Todas sus referencias puntuales, a excepción de los nervios de la bóveda, habían desaparecido detrás de la madera.

El alzado del retablo mayor de la Magdalena forma un cuadrado casi perfecto que cubre todo el testero de la iglesia (fig. 6) anulando por superposición su arquitectura. En él cohabitan en relativa armonía horizontalidad y verticalidad: la primera tal vez algo más marcada por su amplio desarrollo a lo ancho; y la segunda por el remate decreciente que lo culmina y por la potenciación de la calle central que irremediablemente conduce la vista del espectador hacia su parte superior. En este sentido decir que los tres cuerpos parecen algo disociados del remate tal vez porque las lengüetas curvas que deberían facilitar su transición se hallan un tanto escondidas detrás de los frontispicios triangulares que rematan las calles laterales.

Su estructura fue configurada al servicio de la misma idea: dar la sensación de la existencia de un único plano recto. Carbonel, basándose en la segunda solución antes citada, optó por crear una estructura en “negativo”; es decir, dividió el retablo de Getafe en tres calles y cuatro entrecalles alternas y dispuestas en simetría, pero adelantó solamente los entablamentos de las calles laterales todo ello sin renunciar al ritmo habitual marcado por las columnas exentas. Los elementos fundamentales que articulan su sistema son la columna exenta y el entablamento, con la notable ausencia de las retropilastras. El mayor o menor movimiento de la estructura vendría dado por la diferente relación planteada entre ellos.

La primera consecuencia se deja observar en el centro del retablo. Las tres calles se abalanzan hacia el espectador: la central gracias al frontispicio curvo del primer cuerpo y al mayor tamaño de la imagen de la Magdalena con su amplia hornacina en cascarón del segundo; y las laterales por el citado adelanto de sus entablamentos. Por el contrario las entrecalles quedan sin cubrir y sus esculturas rehundidas en sus nichos semicirculares. Con este sistema, cuatro columnas por cuerpo quedaron también adelantadas aunque sólo con un trozo de entablamento y la consiguiente cornisa a plomo. Su superposición en los tres cuerpos intensifica las verticales de la máquina. Nótese además que es en estas columnas de las extremos donde Carbonel introdujo las retropilastras.

Por lo demás en el retablo de la Magdalena de Getafe cohabitan las dos vertientes

del clasicismo plasmadas en el último tercio del siglo XVI: la de inspiración vitruviana, en la más pura ortodoxia, y la manierista renovada en algunos aspectos⁸⁵. Pueden ser analizadas en clave comparativa. La oportunidad viene dada por un retablo casi coetáneo en cuya traza participaron los arquitectos reales que alongaron la sombra de El Escorial, el mayor de la iglesia del monasterio de Guadalupe (fig. 10). Sin entrar en el debate sobre la autoría del proyecto —lo consideraremos un exponente de la arquitectura áulica de este periodo— como ya citamos más arriba, su tracista tuvo que salvar, en la misma medida que Carbonel, una cabecera gótica.

El manchego optó por superponer los cuatro órdenes en el retablo getafense. Esta aplicación monumental, presente en el vademécum clasicista, era conocida en la retablistica madrileña y en su entorno más próximo desde mediados del siglo XVI. Así por ejemplo sucedía en el retablo de Colmenar Viejo (1566), de San Jerónimo el Real, en el segoviano de El Espinar y en el citado de Valdenuño Fernández. Ahora bien la traza escurialense había realizado una plasmación ortodoxa del principio en perfecta disminución de sus elementos. En Getafe los cuerpos y con ellos los pedestales, columnas y entablamentos aminoran su altura según se elevan; y, como en Guadalupe, esta circunstancia se aprecia también en las decoraciones de los intercolumnios. Los marcos de sus pinturas, las esculturas de bulto y hasta los cuadros de lienzo que se les superponen hacen lo mismo⁸⁶.

Pero allí donde su calle principal es todo serenidad y medida (fig. 10), en Getafe (fig. 4) se convierte en desasosiego y foco de atracción para el espectador. El citado efecto

⁸⁵ Al ser la primera vez que empleamos un derivado del término “manierismo” es lógico que brevemente quede establecido el significado y límites que le otorgaremos a lo largo de este trabajo. Sin entrar a exponer y valorar las diferentes acepciones que la historiografía le ha atribuido (CÁMARA MUÑOZ, 1988a; y RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, 1962), en nuestro caso se empleará de manera restrictiva, esto es, como una entidad más de estilo (estilo con *estilo* o estilo *estilizado*) que formaría parte del panorama artístico del siglo XVI, siguiendo las pautas expuestas, en SHEARMAN, pp. 57-64; y MARÍAS, 1984b, pp. 7-8. En el caso hispano se desarrollaría —en permanente dialéctica— con el clasicismo, tendencia identificada con la arquitectura plasmada en El Escorial por Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera, que tuvo una perfecta continuidad en las primeras décadas del siglo XVII por sus arquitectos epígonos. Según nuestra opinión, denominaciones como “estilo trentino” (CAMÓN AZNAR, 1945b) y “manierismo clasicista” (CÁMARA MUÑOZ, 1988a, p. 27; e ÍDEM, 1990, pp. 15-17) no servirían para definir las características de la diversidad artística de esta época y menos aún la arquitectura desarrollada por Alonso Carbonel en sus primeras obras. La primera por estar limitada a sólo el fenómeno clasicista y la segunda por ser equívoca al asociarle una categoría estética (licencia y artificio) apenas reconocible en El Escorial.

⁸⁶ Esta circunstancia es más nítida y cercana al retablo de Getafe en la traza de Guadalupe que se conserva en la Biblioteca Nacional, en DIBUJOS, pp. 56-57. En ella sobre las esculturas de los intercolumnios se situaron recuadros cuya superficie disminuye en los cuerpos intermedio y superior. Sin embargo en el retablo que hoy en día podemos observar en Guadalupe en el primer cuerpo se situaron un cuadro de lienzo y una guirnalda; en el segundo una guirnalda y un recuadro liso; y en el tercero un estrecho recuadro apenas perceptible.

de disminución que mejora la perspectiva de la máquina queda roto por el arco triunfal del cuerpo bajo, cuyo frontispicio supera su propio entablamento penetrando en el siguiente cuerpo; por la descomunal imagen de la Magdalena; por su hornacina en forma de cascarón con una vuelta de arco incrustada en el entablamento; y por el inédito marco de la Asunción en el tercer cuerpo. Además la secuencia vertical encadenada a base de columnas y trozos de entablamento aislados provoca en el espectador una llamativa sensación de inestabilidad en la estructura del retablo. Un recurso, éste, que utilizaría Alonso Cano en sus retablos —aunque planteado con anterioridad por Prado y Villalpando en su columna del templo de Salomón, en su combinación corintia y dórica (glifos)— sobre soportes gigantes⁸⁷.

Aunque no en la misma extensión que lo había hecho Becerra en las Descalzas, Carbonel recupera en Getafe el uso multiforme de los frontispicios. Herrera y sus seguidores, excepto en el remate central de sus retablos, los habían desterrado de sus máquinas. Sin querer cargar demasiado las tintas en este hecho, algunos de los trazados por Carbonel recuerdan los toledanos de El Greco planteados en Santo Domingo el Antiguo. Esbelto y proporcionado, el frontón de vuelta redonda que corona el cuerpo bajo sirve de marco al tabernáculo adosado al retablo getafense, invadiendo el cuerpo superior, y por la manera de tratar la decoración clasicista —no así por su esbeltez— recuerda la solución del mayor de Santo Domingo. El uso de frontispicios en el remate de las calle laterales no dejaría de ser anacrónico si no fuera por la belleza con que fueron ejecutados. Profundos en sus tímpanos pero salientes en sus aleros, recuerdan la traza elegante del cretense en los colaterales del mismo convento toledano. Coincidencias que denotan la dependencia de modelos comunes, seguro que tomados de la tratadística clásica.

El remate central del retablo de la Magdalena —dividido en los dos arranques de los frontones partidos, culminando las entrecalles interiores, y en uno entero con resaltes en sus extremos sobre la calle principal— había sido utilizado con anterioridad en la región madrileña. Sin ir más lejos Juan de Porres y el ensamblador Luis Navarro, pocos años antes lo habían empleado para cerrar el retablo de la capilla de los Barrionuevo en la iglesia de San Ginés. Con el tiempo sería una solución muy socorrida, con sus diferentes variantes, en las grandes máquinas de tres calles y cinco entrecalles como en las de Guadalupe o Plasencia. Era un recurso manierista ajeno a las soluciones más clasicistas propugnadas por Herrera y sus seguidores.

⁸⁷ Sobre su uso en el retablo de Alonso Cano, en relación a los arquitectos jesuitas, en RODRÍGUEZ

Finalmente, para terminar con este tema, Carbonel, como Becerra en las Descalzas Reales, había llevado la decoración de frontones al interior de las cajas. En el caso getafense, partidos y de vuelta redonda, guarneciendo los dos lienzos del cuerpo bajo. Con todas estas variantes de un elemento tan utilizado en la arquitectura clasicista el escultor manchego terminaba de romper la jerarquía estructural y decorativa de la tradición herreriana.

En lo que respecta a los órdenes superpuestos del retablo mayor de Getafe, decir que Carbonel optó por diferentes soluciones cuyo común denominador es su fuerte sentido decorativo, explicitado de forma especial en sus entablamentos. De todas las variantes ortodoxas que le ofrecía la sintaxis clásica eligió siempre la que resaltaba los valores plásticos y los relieves de sus elementos. El dórico de su cuerpo bajo presenta una variante de capitel utilizada por Serlio en la portada de su *Libro primo d'Architettura*: con ovas y flechas en su equino y friso liso entre filetes. Se trata de una versión del capitel del Foro Boario de Roma —en este caso con rosetas en su friso— que el boloñés desglosa en su Libro IV y que también lo empleará, entre otros, Juan de Herrera en el cuerpo bajo de El Escorial. Completará este orden con basas áticas, y metopas decoradas por roleos carnosos y coloreados que acentúan la sensación de relieve. En el arranque de la cornisa introducirá, en éste y en los demás cuerpos, una línea de denticulos en el caveto y de ovas con flechas en el óvolo (fig. 7), estas últimas en perfecta comunión con los capiteles dóricos y jónicos. Se trata de un recurso decorativo —casi diríamos de una firma— muy del gusto de Carbonel que lo volverá a poner en práctica en el retablo de Sebastián de la Huerta del convento de Santo Domingo el Antiguo de Toledo.

Bellísimo fue también el jónico del cuerpo intermedio resaltado con un friso de perfil convexo de escamas y cintas cruzadas en su centro. Más de lo mismo sucede en el nivel superior, donde dio relieve al orden corintio con un friso repleto de ornamentos vegetales carnosos y policromados. Sobre ellos los salientes modillones perfilan una esbelta cornisa. El alzado se cierra con el ático compuesto, animado en su friso por unos glifos curvados que hacen las veces de ménsulas, según la manera vignolesca.

Estrechamente relacionado con el retablo, aunque separado de él en la actualidad, se encuentra el sagrario (fig. 9) ensamblado por Miguel Tomás según la traza de Alonso Carbonel. Fue construido para estar adosado al arco de triunfo que domina el cuerpo bajo por lo que su parte trasera no fue trabajada. Elevado sobre un pedestal de madera que lo

sitúa a su misma altura está formado por dos cuerpos superpuestos rematados por una media naranja. El primero repite en cierta manera la estructura de un cuerpo del retablo. Es de planta octogonal, con cuatro calles mayores con entablamento adelantado y otros tantos más estrechos —como si de entrecalles se tratara— articulados con nicho para esculturas de bulto y panel rehundido⁸⁸. Sobre éste, sirviéndole de transición, un zócalo también octogonal un tanto retranqueado con unos pedestales en sus ángulos donde se situaban esculturas. El segundo cuerpo —una especie de tholos— está formado por un tambor muy desarrollado, en el que se abren amplios vanos de medio punto separados por columnas pareadas; y por una cúpula rebajada y rematada en su parte más alta por una representación de la fe que se eleva sobre un pedestal que recupera la planta octogonal. Todo este juego de volúmenes decrecientes se articula a través de un orden corintio en cuyo cuerpo inferior se plasma el sintagma columna exenta-retropilastra.

Esta microarquitectura del sagrario fue concebida para ser observada de frente a su calle principal, decorada por un Salvador cuyo lienzo se retira para dar paso al Santísimo Sacramento. A lo largo del año litúrgico este mueble se movía en dirección al retablo con la ayuda de un sencillo mecanismo. Llama la atención que Carbonel prescinda de los frontispicios y resalte de forma exagerada el tambor, un elemento no muy utilizado en la arquitectura española del momento. La articulación de su bóveda, con su arranque escalonado, recuerda los modelos romanos del Panteón o del templo de Vesta, versionados también por Becerra en el tabernáculo de la catedral de Astorga.

Clasicismo sí, pero muy matizado por el uso decorativo de sus elementos, por el tratamiento individualizado de algunas de sus partes, por el afán de conseguir una óptima relación con el espectador y, en general, por el subjetivismo aplicado a su sistema normativo que —todo hay que decirlo— Carbonel demuestra dominar a la perfección. ¿Puede denominarse este deseo de llegar más allá, de sobrepasar los límites de la norma, como una experiencia manierista? Según nuestra opinión, rotundamente sí, aunque con un sentido menos anticlásico y personal que sus precursores italianos. A falta de conocer las motivaciones de su autor, se hallaría en la línea del empirismo andaluz preocupado en trabajar con las variaciones formales recogidas por Serlio.

⁸⁸ Siempre teniendo en cuenta que las plantas de estos cuerpos no se completan en todo su perímetro al estar cortada su parte trasera.

5. EL ASESINATO DE GREGORIA GIRÓN. LA NUEVA FAMILIA.

Un trágico suceso, cuyas consecuencias debieron de provocar un retraso considerable en la entrega del retablo de la Magdalena, ensombreció la vida de Carbonel. En los primeros días de 1616 las desavenencias con su mujer traspasaron las paredes del domicilio conyugal. Gregoria Girón presentó una demanda de divorcio ante el vicario general. Por su parte Alonso Carbonel promovió una querrela criminal contra su mujer ante el alcalde don Fernando Ramírez Farinas, a la que acusó de haberse ido de casa y *llevadole ciertos vestidos y que le auia sido adultera*. Como consecuencia de ello la Girón dio con sus huesos en la cárcel.

Conocemos estos tristes avatares gracias a un documento de apartamiento judicial que temporalmente devolvió las aguas a su cauce⁸⁹. Según el mismo, el 24 de enero de 1616 los cónyuges llegaron a un acuerdo para retirar al unísono sus respectivas denuncias. Carbonel añadía además una cláusula de perdón a su mujer y a todas las personas que habían participado en los hechos. En una nota al margen se precisaba que Gregoria Girón tendría que permanecer recluida en el monasterio de Santa Catalina de Sena o en otro convento a voluntad de su marido. La precaución tomada por la justicia es lo suficientemente significativa de los derroteros que habían tomado los acontecimientos. Entre los testigos de la escritura no se encontraba ningún familiar ni compañero de profesión de Carbonel.

Pero el acuerdo alcanzado no solucionó las diferencias entre la pareja. El mes de febrero transcurrió con total normalidad solamente rota por el feliz acontecimiento de la boda de Ginés Carbonel a la que debieron de asistir muchos profesionales del retablo⁹⁰. Sin embargo pocos días después Alonso Carbonel asesinó en circunstancias desconocidas a su mujer Gregoria Girón. No hay constancia tampoco del lugar donde se produjo el crimen. Se supone que éste fue cometido en Madrid, sin embargo la partida de defunción de Gregoria Girón no figura en los libros de la parroquia de San Sebastián⁹¹. El 11 de marzo Melchor de la Cueva, procurador de los Reales Consejos, era nombrado curador de

⁸⁹ AHPM, pr. 3724, fs. 5-6 (24-I-1616).

⁹⁰ El día 15 Alonso Carbonel, Antonio de Herrera y el ensamblador Miguel Tomás —los tres estaban trabajando juntos en el retablo de Getafe— fueron testigos de la escritura de dote otorgada por Ginés Carbonel y María Sánchez, madre de la joven del mismo nombre, en AHPM, pr. 4855, fs. 333-336 r.º (15-II-1616). Al día siguiente se casaron en la parroquia de San Martín, siendo testigos del enlace Antonio de Herrera, Alonso Carbonel y Antón de Morales, en APSM, Libro 3 de Matrimonios, f. 2 v.º (16-II-1616).

⁹¹ Aunque seguía avecindada en Madrid, tampoco la hemos encontrado en los libros de disposiciones testamentarias de la parroquia de la Magdalena de Getafe.

la persona y de los bienes de Francisco Carbonel (árbol genealógico B), menor de siete años, pues su padre *está retraído en una iglesia por haber muerto a la dicha Gregoria Girón*⁹². Parece además que el desamparo del niño era total ya que en el nombramiento de curador no asistieron ni tan siquiera como testigos los parientes y amigos del escultor⁹³. Así pues mal empezaron y peor acabaron las disputas del matrimonio. Tras matar a su mujer y viéndose tal vez acosado por la justicia y por su propia conciencia se refugió en sagrado o lo que es lo mismo se puso bajo la jurisdicción de la Iglesia. Este recurso propio de delincuentes y malhechores, que tan buenos argumentos proporcionó a la literatura del Siglo de Oro, libró temporalmente al homicida de enfrentarse con la justicia.

No sabemos cómo quedó zanjado este feo asunto. La pista de Carbonel se pierde hasta su segunda boda celebrada en Getafe el día de San Miguel de ese mismo año. En esos seis meses se tuvo que reconciliar con la justicia de alguna manera. Las pesquisas llevadas a cabo al respecto han resultado infructuosas. No hay rastro de ningún proceso abierto en contra del escultor en las instancias acostumbradas⁹⁴. Por lo cual habría que plantear dos hipótesis: que este asesinato no fuera considerado un delito; o que, siéndolo, el arquitecto hubiera alcanzado el perdón. La primera quedaría justificada por la supuesta infidelidad que precedió al crimen, pues las leyes de esa época permitían que el marido ofendido pudiera vengarse de los adúlteros, incluso llegando a la muerte, con la única limitación de infringirles el mismo castigo⁹⁵. De esta forma se podría entender que, tras el apartamiento judicial, la Girón buscara refugio en un convento, temerosa de la venganza marital.

En el caso de haber sido considerado un delito, en la segunda hipótesis, el acusado podría haber solicitado el perdón ya que la pena impuesta hubiera sido corporal⁹⁶. Éste podría ser de carácter real, cuando era solicitado a través del Consejo de Cámara; o particular, si Carbonel hubiera llegado a un acuerdo –de “composición”, “avenencia” o

⁹² AHPM, pr. 4586, fs. 125-128 (11-III-1616).

⁹³ Melchor de la Cueva presentó como fiador a Bartolomé Núñez, tan desconocido para nosotros como los testigos de la escritura, en *Ibidem*.

⁹⁴ Al haberse cometido el delito en Madrid el caso habría quedado bajo jurisdicción de la Sala de Alcaldes. Sin embargo en el inventario de causas criminales que se conserva en el Archivo Histórico Nacional (Consejos suprimidos, libros 2783-2787) no queda constancia de su existencia. Recuérdese que la documentación referida en este inventario, redactado entre 1754 y 1767, ha desaparecido.

⁹⁵ Según las leyes la venganza quedaría *en poder del marido, y éste faga dellos lo que quisiere*, en *Fuero Real*, Lib. IV, cap. 7, 1; *Nueva Recopilación*, Lib. VIII, 20,1; y *Ley 80 de Toro*. Un análisis de la venganza privada en casos de honor marital ofendido, en TOMÁS Y VALIENTE, 1969, pp. 71-73.

⁹⁶ Sobre el perdón, véase TOMÁS Y VALIENTE, 1961, pp. 57-61; ÍDEM, 1969, pp. 81-82; RODRÍGUEZ FLORES, pp. 95-100; y HERAS SANTOS, pp. 42-43.

“apartamento”, según la terminología de la época— con la parte perjudicada. En este caso se trataría de una compensación económica con la desconocida familia Girón que, a cambio, le eximiría de la pena corporal. Esta fue la fórmula, por ejemplo, que evitó el castigo a su hermano Miguel Armero, después de que fuera encarcelado por haber envenenado a su mujer⁹⁷.

A falta de noticias que confirmen este perdón nos decantamos por la primera posibilidad, la que dejaría impune el horrendo crimen cometido por Carbonel⁹⁸. El único inconveniente estribaría en cómo conciliar esta supuesta impunidad con su reacción de refugiarse en sagrado, tal vez una mera precaución o un simple arrebató de arrepentimiento.

Pero lo que nos interesa señalar antes de continuar con este estudio es que en ningún caso este terrible suceso afectaría a la carrera profesional de Alonso Carbonel. Por increíble que parezca hoy en día, no condicionaría para nada su ingreso en las Obras Reales y menos aún su brillante trayectoria al servicio de Felipe IV y de su valido. Sí, en cambio, es previsible que su conciencia se hubiera visto sacudida por los remordimientos provocados por semejante acción. Sea como fuere no tardaría mucho tiempo en rehacer su vida.

Alonso Carbonel se casó en Getafe con Ana de Seseña y Jibaja el 25 de septiembre de 1616 (árbol genealógico B). El licenciado Eugenio Ximénez, el mismo que un año después se quejará de la disposición del retablo, bendijo la unión celebrada en la iglesia del cercano Hospital de Mendoza. En la partida de matrimonio se cita al contrayente como viudo y se añade que el teniente de cura de la parroquia de San Sebastián de Madrid dio la licencia para el segundo enlace de Carbonel. Llama poderosamente la atención que ni su hermano ni sus compañeros de trabajo figuren entre los testigos del documento. El único conocido es el pintor Francisco Esteban, vecindado en aquellos años en la madrileña calle del Prado, también perteneciente a la parroquia de San Sebastián⁹⁹.

Casi nueve meses después era bautizada en Albacete el primer fruto de su segundo

⁹⁷ Desde la perspectiva histórica, el mejor estudio sobre la conmutación de penas por dinero, en DOMÍNGUEZ ORTIZ, pp. 191-199.

⁹⁸ No hemos hallado ninguna noticia sobre el hipotético perdón real a Carbonel en los inventarios de la sección de la Cámara de Castilla del Archivo General de Simancas. Pero valga como ejemplo el de Gaspar de Angulo, pintor de Valladolid, condenado a seis años de destierro por haber asesinado a su mujer Catalina del Castillo y a su criado Juan de Collantes, en AGS, Cámara de Castilla, leg. 1670 (1616). Como vimos en el caso de Miguel Armero, las “composiciones” se escrituraban ante los escribanos. En este caso, tampoco ha habido resultados positivos.

⁹⁹ FERNÁNDEZ GARCÍA, 1995, p. 155. Sería el pintor de este nombre que en 1599 trabajaba ya en

matrimonio, de nombre María. Fueron sus padrinos Pedro Hurtado Armero y su mujer María Gascona¹⁰⁰. Suponemos que poco tiempo después Carbonel volvió a Madrid para ocuparse de la sillería de coro del convento de la Merced, obra que estaba ya terminada en mayo de 1618, cuando cobró la última parte de su ejecución¹⁰¹. De Francisco Carbonel, único hijo superviviente de su primer matrimonio, nunca más se supo. En teoría, tras la muerte violenta de su madre, se hallaba bajo la tutela del procurador Melchor de la Cueva. El regreso del escultor a la capital habría supuesto la reintegración del niño a la autoridad paterna y la consiguiente aprobación, seguro que ante escribano, de los gastos ocasionados durante su tutela. Nada sabemos al respecto¹⁰².

Más interesantes son los datos relacionados con la familia de su segunda mujer (árbol genealógico C). Carbonel debió conocerla cuando trabajaba en el retablo de la Magdalena de Getafe. Ana contrajo matrimonio a la edad de 21 años, siendo huérfana de Juan de Seseña (1572-1613) e Isabel de Jibaja (1571-1615)¹⁰³. Era hija y sobrina de los regidores que en 1611 representaron al municipio getafense en el contrato del retablo mayor. Juan de Vergara, autor de la crónica que ya hemos citado, señala que en ese año Juan de Seseña y Pedro de Jibaja (ca. 1566-1621), hermano de Isabel, ostentaban los cargos de regidores.

Aunque nosotros lo obviemos cuando escribamos su nombre, a diferencia de su marido, fue siempre nombrada como doña Ana de Seseña y Jibaja. Tenía motivos para sentirse orgullosa de su progenie y de su condición noble, aunque fuera en su escalón más bajo. Sus dos apellidos pertenecían en el siglo XVI al estado de los hijosdalgos de Getafe¹⁰⁴. Las convulsiones producidas en el poder municipal —como consecuencia del conflicto surgido entre dos oligarquías locales enfrentadas— acabó cuestionando la pertenencia de la familia Seseña al escalafón noble, teniendo que litigar su hidalguía en la

Madrid, en AGULLÓ Y COBO, 1996a, p. 30.

¹⁰⁰ AHDAB, Libro 5 de bautismos, f. 244 v.º (16-V-1616).

¹⁰¹ AHPM, pr. 4927, f. 41 (22-V-1618).

¹⁰² Pudiera surgir la duda sobre la identidad del niño que Alonso Carbonel enterró en 1619 en la parroquia de San Sebastián, en APSS, Libro 4 Difuntos, f. 394 r.º (6-VI-1619), citado por AGULLÓ Y COBO, 1978a, p. 38. Tampoco hay datos suficientes para creer, e incluso la cronología lo hace casi imposible, que un Francisco Carbonel, jurado de la ciudad de Almería en 1627, fuera el hijo de nuestro escultor. Su nombre figura en un pleito sobre las competencias de los jurados de la ciudad andaluza, en AGS, Cámara de Castilla, leg. 1153, f. 69 (29-XI-1627).

¹⁰³ Sus partidas de nacimiento, en el mismo orden en AHDG, Libro M.1, a-2, f. 158 v.º (26-I-1572); y f. 139 v.º (5-III-1571).

¹⁰⁴ En un repartimiento del siglo XVI sin fecha, pero anterior a 1593, figuran en el estado de hidalgos Cristóbal de Jibaja, Alonso de Seseña y Antonio de Seseña, en AMG, Libro 1, f. 283. Sobre la

Real Chancillería de Valladolid¹⁰⁵.

Los Seseña habían ejercido el poder municipal durante muchos años. Varios de los miembros de esta familia habían sido regidores del lugar. Juan Seseña, abuelo de nuestra protagonista, había ostentado este cargo, que sepamos por lo menos, en 1564¹⁰⁶. Este Seseña y Juan de Benavente firmaron en 1576 las *Relaciones topográficas* de Felipe II. Alonso de Seseña, tal vez tío de Ana, fue regidor en 1590, 1592 y 1595; su padre Juan de Seseña y Orozco en 1611. También nos consta, como ya citamos, que su tío Pedro de Jibaja lo fue en 1597 y 1612. Ambas estirpes quedaron reforzadas por lazos sanguíneos con ocasión del matrimonio de los padres de Ana en 1591. Juan de Seseña e Isabel de Jibaja eran *parientes en tercio con cuarto grado de consanguinidad* dispensado por la iglesia¹⁰⁷. Junto con la familia Vergara Azcárate—hidalgos de origen y propietarios durante décadas de dos escribanías en Getafe—formaron una oligarquía municipal que trató de ejercer el poder a costa de otros grupos familiares que se lo disputaban¹⁰⁸. Buena prueba de estos conflictos de influencia fue el susodicho pleito de hidalguía que supuso un ataque

nobleza del apellido Jibaja y su origen montaños, ver QUINTANA, pp. 507-509.

¹⁰⁵ En marzo de 1592 el municipio puso una querella y demanda de hidalguía a Antonio de Seseña, vecino de Getafe. Le acusaban de no ser hidalgo sino *pechero llano de casta y linaje de pecheros* y suplicaban a los jueves de la Chancillería de Valladolid que le condenaran como *pechero* a contribuir en las derramas de la villa. Cuando en mayo de 1591 el municipio de Getafe otorgó su poder a un procurador de Valladolid para promover este pleito de hidalguía, entre sus representantes no figuraba ningún miembro de las familias Seseña, Jibaja y Vergara Azcárate. Esta situación cambió radicalmente en 1592, cuando la demanda estaba aceptada en la Chancillería y las informaciones se habían puesto en marcha. En ese año era regidor de la villa Alonso de Seseña, hijo del demandado. Éste falleció en 1593 con el proceso abierto todavía. Uno de sus albaceas era Juan de Seseña, futuro padre de Ana y suegro de Carbonel, en AHDG, Libro M.1, c-2, f. 43 r.º (6-VIII-1593). Pero con su muerte no terminó el pleito. En 1595 el procurador de Valladolid renovó la querella a su hijo Alonso de Seseña continuándose el proceso. Todos los datos sobre este pleito del que no conocemos sentencia se guardan en, ARCV, sección de hijosdalgos, leg. 802-33.

Los problemas para los Seseña no acabaron aquí. En 1616, los hijos ya huérfanos de Juan de Seseña nombraron como curador a su tío Pedro de Jibaja para seguir un pleito contra los regidores del estado de pecheros de Getafe por haberlos inscrito *maliciosamente* en el padrón *por cuanto siendo como todos ellos son hidalgos notorios de sangre y ejecutoria*, en AHPM, pr. 1833, fs. 221-222 (12-I-1616).

¹⁰⁶ Falleció en Getafe el 16 de noviembre de 1590, en AHDG, Libro M.1, c-1, f. 435 r.º Su mujer Catalina de Orozco murió el 14 de marzo de 1606, en AHDG, Libro M.1, c-3, f. 97 v.º

¹⁰⁷ Juan era hijo del citado Juan de Seseña y de Catalina de Orozco; y su mujer Isabel, de Cristóbal de Jibaja y Ana de Guardo. Fueron testigos de su matrimonio Alonso de Seseña, y los escribanos Martín y Julián de Vergara Azcárate, en AHDG, Libro M.1, b-2, f. 16 r.º (15-X-1591).

¹⁰⁸ Sería prolijo citar las veces que los miembros de la familia Vergara Azcárate, cuyos apellidos nunca se separaron, estuvieron cerca de los Seseña y Jibaja especialmente como testigos en los documentos sacramentales y notariales. Por ejemplo, Julián de Vergara Azcárate fue testigo del nacimiento de Juan, padre de Ana de Seseña y Jibaja, en AHDG, Libro M.1, a-2, f. 158 v.º (26-I-1572). En 1564, en una derrama municipal, figuraban como regidores del estado de hijosdalgos de Getafe Francisco de Vergara y Juan de Seseña, en AMG, Libro 1, n.º 8, fs. 103 r.º (12-XII-1564). Vizcainos de origen, en el repartimiento de finales del siglo XVI que ya hemos citado, figuran Cristóbal, Francisco y Julián de Vergara en la lista de hidalgos, en AMG, Libro 1, f. 283.

frontal a este conglomerado familiar¹⁰⁹.

En algo más de año y medio fallecieron Juan de Seseña (1613) e Isabel de Jibaja (1615), con apenas cuarenta y cuarenta y cuatro años respectivamente¹¹⁰. Dejaron en este mundo seis huérfanos¹¹¹: Manuel (1593), Ana (1595), Alonso (1599), Jerónima (1601), Ángela (1606) y María (1611)¹¹². Pedro de Jibaja, hermano de la difunta, asumió junto con el mayor de los huérfanos la responsabilidad de sacar adelante a la familia¹¹³. De esta manera casó en 1616 a la mayor de las hermanas con Alonso Carbonel.

No se han conservado las capitulaciones matrimoniales pactadas entre los interesados. Tampoco la carta de la dote aportada por la mujer. Conocemos algunos detalles de su existencia gracias a los datos que se presentaron en la escritura de concierto de los bienes de Carbonel (1663)¹¹⁴. Fue otorgada en Getafe el 17 de febrero de 1617 ante el escribano Antonio de Vergara y Azcárate. Ana de Seseña aportó a su matrimonio 24.111 reales, más 6.600 de la dotación de unas memorias. Sin duda una suculenta cantidad que tuvo que facilitar el enlace.

Que las huérfanas eran un buen partido —además de sus prendas personales cuya naturaleza desconocemos— lo atestiguan también las dotes de María y Ángela de Seseña (árbol genealógico C). La primera, la más joven, se casó en 1626 con el escultor Bernabé

¹⁰⁹ Un año después de haber presentado la demanda de hidalguía contra Antonio de Seseña, el procurador de la misma, volvió a la carga con una súplica muy significativa a los jueces de la Chancillería de Valladolid. En su exposición de los hechos decía que Alonso de Seseña, hijo del demandado, era regidor del dicho lugar y asimismo que tenía a dos sobrinos escribanos, Martín Julián y Juan de Vergara Azcárate,

(...) los quales y otros parientes, amigos y aliados de la parte contraria pretenden hallarse en los ayuntamientos que se hazen contra el dicho Antonio de Seseña su padre y tío y parientes de los arriba dichos, los quales son interesados en este pleito y si se hallasen en los dichos ayuntamientos seria en gran daño y perjuicio de la Justicia de mis partes y por ouiar incombienientes y escandalos que pueden suçeder...

Solicitaba que los dichos escribanos y regidor no estuvieran presentes en los plenos que trataban el tema del pleito, en ARCV, sección de hijosdalgos, leg. 802-33 (III-1592). Es una magnífica radiografía de los conflictos municipales protagonizados en primera persona por la élite de poder de los Seseña-Jibaja-Vergara Azcárate. Los vínculos familiares con los Vergara (sobrinos, tío) pudieran no ser directos sino tan sólo genéricos, debidos a un parentesco horizontal difícil de precisar. Definirían más bien relaciones y alianzas entre familias con un nexo sanguíneo muy lejano que se renovaba de forma periódica.

¹¹⁰ En el mismo orden, sus partidas de defunción en AHDG, Libro M.1, c-3, f. 300 r.º (13-X-1613); y f. 367 v.º (3-VII-1615).

¹¹¹ Dos hijos más murieron siendo niños: Luis nacido el 27 de agosto de 1597 (AHDG, Libro M.1, a-3, f. 300) y Andrés, el 16 de diciembre de 1603 (AHDG, Libro M.1, a-4, f. 42 rº).

¹¹² En el mismo orden, sus partidas de nacimiento en AHDG, Libro M.1, a-3, f. 219 (29-IV-1593); f. 255 r.º (23-V-1595); f. 331 r.º (25-I-1599); f. 369 r.º (27-VIII-1601); Libro M.1, a-4, f. 79 v.º (12-IV-1606); y f. 193 (30-XII-1611).

¹¹³ Como ya citamos anteriormente, Pedro de Jibaja fue nombrado en 1616 curador de los huérfanos menores de edad para proseguir el pleito de hidalguía, en AHPM, pr. 1833, fs. 221-222 (12-I-1616).

¹¹⁴ AHPM, pr. 9782, fs. 130-142 (18-IV-1663).

de Contreras con la ayuda de 9.133 reales provenientes de la legítima paterna. De ellos 3.400 reales procedían de la tasa de cuatro parcelas de tierra en los alrededores de Getafe¹¹⁵. Un año después Ángela de Seseña hizo lo propio con el pintor Pedro Núñez del Valle con casi 15.000 reales, entre ellos seis parcelas de tierras y viñas vendidas en su momento por más de 5.000 reales y una parte de las memorias fundadas por Alonso del Monte en la parroquia madrileña de San Miguel valorada en 6.600 reales¹¹⁶. Todo ello atestigua que la fortuna atesorada en vida por el difunto Juan de Seseña, se basaba en la propiedad de la tierra. Como tuvimos ocasión de comprobar en Albacete, ésta era una práctica habitual en las oligarquías familiares asociadas al poder municipal. La inestabilidad monetaria y el rápido crecimiento demográfico de estos pequeños núcleos habían acrecentado el valor intrínseco y productivo de la tierra. Era en definitiva una forma más real, en cuanto que cercana a los vecinos que trabajaban las tierras ajenas, de ejercer el poder y la influencia municipal.

Parece pues más que probable que una parte de la dote de Ana de Seseña debió de contabilizarse en tierras cercanas a Getafe propiedad de la familia¹¹⁷. Era una suma considerable, sobre todo teniendo en cuenta que su núcleo estaba formado por tierras, un valor seguro, de estimación creciente, fácil de transformar en dinero y un bien raíz que podía servir de fianza a la hora de contratar un retablo. Si echamos un vistazo a su alrededor nos daremos cuenta de la importancia de la operación. Sin ir más lejos su hermano Ginés, casado pocos meses antes, recibió como dote tan sólo 1.568 reales y 24 maravedíes pagados de forma muy diferente¹¹⁸. No olvidemos que estos bienes aportados por la mujer, aunque privativos, podían ser aplicados a discreción por su cónyuge.

Fue un matrimonio desigual por diferentes motivos. Alonso Carbonel —el hijo del carpintero con pretensiones, pero pechero al fin y al cabo— se casaba con una hidalga, cuya familia mantenía cierta capacidad de influencia en el gobierno municipal de Getafe. Recibía una dote importante ajena a lo que se estilaba en el mundo laboral del contrayente. Si la endogamia profesional era una pauta común en la profesión, véase por ejemplo el caso de su hermano Ginés, este enlace se demuestra totalmente atípico. Con treinta y tres

¹¹⁵ AHPM, pr. 3636, fs. 344-347 v.º (21-VIII-1626).

¹¹⁶ AHPM, pr. 5442, fs. 540-542 (26-VI-1627), citado por AGULLÓ Y COBO, 1996a, pp. 79-80.

¹¹⁷ A pesar de ello en los años siguientes no se han localizado operaciones notariales relacionadas con las tierras de Getafe. También es verdad que la mayor parte de las escribanías de los Vergara Azcárate ha desaparecido.

¹¹⁸ AHPM, pr. 4855, fs. 333-336 (15-II-1616).

años a sus espaldas el escultor agotaba su juventud, una etapa turbulenta que había dejado profundas huellas en su persona, y caminaba hacia la madurez. Por el contrario su esposa, con ventiún años, disfrutaba de la plena juventud ensombrecida por la desaparición de sus padres. Esta circunstancia —como adelantamos— debió de favorecer el matrimonio de la joven pues su tío Pedro de Jibaja necesitaba aliviar las cargas que había asumido tras la muerte de su hermana. Si excluimos al hermano mayor Manuel, de veintidós años cuando se quedó huérfano, los demás sobrinos tenían veinte (Ana), dieciséis, catorce, nueve y cuatro años. Casar a la mayor con un escultor dueño de un taller prometedor que a buen seguro había dado una buena impresión con su trabajo en la Magdalena era una salida digna para la mayor de sus sobrinas.

Pero la fatalidad seguía aliada con esta familia getafense. En octubre de 1621 Pedro de Jibaja fallecía a la edad de cincuenta y cinco años dejando viuda y algunos hijos¹¹⁹. Poco tiempo después murió en Madrid un Alonso de Seseña que pudiera ser el hermano de Ana nacido en 1599. Otro tío del mismo nombre, llamado Alonso de Seseña el mozo, fue nombrado curador en 1623 de María de Seseña que apenas contaba con trece años.

Todas estas desapariciones trastocaron el papel desempeñado por Ana de Seseña y su marido en el seno de la familia getafense. La responsabilidad de sacar adelante a sus hermanas menores se trasladó a la pareja. Aunque nos referiremos a esta circunstancia en los capítulos siguientes, al parecer a mediados de la década de los veinte Alonso Carbonel era el depositario de los bienes heredados por las muchachas a la muerte de sus progenitores. En sus casamientos con Bernabé de Contreras y Pedro Núñez del Valle, sobre todo en lo que respecta a las dotes, el escultor manchego participó como su *tutor* y *curador* y tal vez incluso como inductor de los enlaces.

¹¹⁹ AHDG, Libro M.1, c-4, f. 105 v.º (14-X-1621).

CAPÍTULO III. LA CONSOLIDACIÓN Y EXPANSIÓN DEL TALLER.

Coincidiendo con el largo proceso constructivo del retablo de la Magdalena de Getafe (1611-1618), Alonso Carbonel asumió la ejecución de otras obras en la Corte y sus alrededores. En estos primeros años, con un taller todavía muy modesto, se vio obligado a trabajar en colaboración con otros profesionales especialistas en la manufactura del retablo, principalmente con Juan de Porres, Antonio de Herrera y con su hermano Ginés Carbonel. Una estrategia laboral que trató de aumentar y ampliar los recursos propios en aras a mejorar la competitividad de cada centro productivo.

Fueron años de duro trabajo en un sector emergente en el que los más jóvenes se abrían paso para ocupar los espacios dejados por la paulatina desaparición de los maestros vinculados con los Leoni. Siguieron coexistiendo talleres de carácter familiar, de producción limitada, como el regentado por Juan de Porres, con otros centros de mayor envergadura capaces de coordinar —bien fuera a través de relaciones de amistad o parentesco— las colaboraciones puntuales de oficiales y maestros de otras especialidades.

1. LA COLABORACIÓN CON ANTONIO DE HERRERA.

Poco sabemos de los primeros pasos de Antonio de Herrera en Madrid. Su procedencia y formación siguen siendo un misterio. Ceán Bermúdez, sin citar la fuente de información, lo hace natural de Alcalá de Henares¹. En diciembre de 1607 hacía su primera aparición documentada en Madrid al casarse con Sebastiana Sánchez en la parroquia de San Martín². Su mujer era huérfana de Sebastián Sánchez (árbol genealógico D), un maestro de cantería que durante varios años había trabajado en las obras del Alcázar, Casa de Campo y El Pardo. El padre falleció en el verano de ese mismo año dejando viuda y seis hijos³. María Sánchez casó a su hija mayor con una modesta dote lo suficientemente atractiva para un joven como Antonio de Herrera que estaba empezando a

¹ CEÁN BERMÚDEZ, t. II, p. 285.

² AHDM, PSM, Libro 2 de matrimonios, f. 306 v.º (27-XII-1607).

³ Todos estos datos extraídos de la testamentaria de Sebastián Sánchez, en AHPM, pr. 1223, fs. 939-1009, citado por CRUZ VALDOVINOS, 1989, pp. 199-200.

abrirse camino en el mundo de la escultura⁴.

En 1607, aunque todavía sin muchos medios económicos, Antonio de Herrera era un miembro reconocido de la profesión. En su partida de matrimonio figuraban como testigos el escultor Alonso Vallejo, un segundo Antonio de Herrera —tal vez su padre— y Melchor de Quesada; y como padrinos de las velaciones el escultor y ensamblador Juan Muñoz y un desconocido Antonio Hernández.

Herrera se instaló en la casa de su suegra en la madrileña calle de San José⁵. Como señala Cruz Valdovinos, esta circunstancia invita a pensar que el escultor pudiera haberse convertido de alguna manera en el cabeza de la familia Sánchez⁶. Esta actuación, propia de la dinámica gremial desarrollada en el taller, abre otra incógnita sobre el tipo de relación que pudieron haber mantenido el difunto cantero y el joven escultor. A este dato hay que añadir además que el domicilio de Sebastián Sánchez lindaba en esta época con el taller del escultor Juan Muñoz⁷. No habría que descartar pues que en la primera década del siglo Antonio de Herrera hubiera trabajado con alguno de estos personajes, probablemente con este último.

Es difícil calibrar cuál era la situación del taller de Antonio de Herrera en el comienzo de la segunda década. Aunque con un futuro prometedor, todavía necesitaba colaborar con otros profesionales como Carbonel. Entre 1611 y 1615 compartieron el trabajo de por lo menos seis obras: muy posiblemente los estuques del Pardo (1611); el retablo de la Magdalena (1611); los retablos de Juan Guedeja (1611-1612) y Nicolás Escobar (1614); las esculturas para Miguel Gutiérrez (1615) y las que coronaron la Puerta de Alcalá para la entrada de Isabel de Borbón (1615).

En esta misma línea de colaboración hay que entender la presentación conjunta de una baja en el pregón del túmulo de la reina Margarita. El 26 de noviembre de 1611 los dos escultores en compañía del pintor Félix Rodríguez presentaron una oferta de 900

⁴ La joven llevó al matrimonio con Antonio de Herrera la discreta suma de 843 reales. La carta de dote se otorgó el 9 de enero de 1608 en el oficio, hoy desaparecido, del escribano Francisco del Valle. La información sobre esta dote en las bajas de la testamentaria del cantero Sebastián Sánchez, en AHPM, pr. 1223, f. 994.

⁵ La pareja había alquilado a María Sánchez por dieciséis ducados al año un aposento en el piso alto, con una ventana que daba al patio, un aposentillo en el bajo y la mitad de la cocina de la casa de la calle de San José. Antonio de Herrera había realizado una pequeña obra para dividir el aposento, en AHPM, pr. 1223, fs. 979 r.º. Tal vez en alguna de estas estancias el escultor estableció su taller. La casa ocupaba el sitio quinto del número 4 de la manzana 368, justo al lado de la casa de Juan Muñoz (sitio cuarto), en PLANIMETRÍA, p. 302.

⁶ CRUZ VALDOVINOS, 1989, p. 203.

⁷ BUSTAMANTE GARCÍA, 1973, p. 270.

ducados que pronto sería rebasada por nuevas bajas⁸. Dos días después, esta vez en solitario, Alonso Carbonel bajaba hasta los 700 ducados también sin éxito. La ejecución del túmulo fue adjudicada en 630 ducados a un equipo de artífices formado por Lorenzo Mingo, Mateo González, Juan Domingo y Antonio Monreal.

En 1606 el rey Felipe III mandó comenzar los trabajos de reconstrucción de las habitaciones del Palacio del Pardo afectadas por el incendio ocurrido dos años antes⁹. Las obras de decoración se contrataron un año después con los mejores pintores de la Corte. Éstos se encargarían de pintar al fresco los techos de las habitaciones y de realizar los ESTUQUES que los enmarcaban¹⁰. No nos han llegado muchos datos sobre estos últimos. Aunque fueron cobrados por los pintores contratantes, todo parece indicar que en varios casos las obras de los estuques fueron traspasadas a profesionales de la escultura. Por diferentes fuentes sabemos que Antonio de Herrera y Alonso Carbonel trabajaron en ellas, posiblemente compartiendo alguno de estos traspasos.

Antonio de Herrera realizó los últimos estuques de la galería del mediodía del cuarto del Rey. La decoración de esta estancia, en todo lo que respecta a pintura y dorado, había sido contratada por Bartolomé Carducho en febrero de 1607¹¹. Al morir este pintor en noviembre de 1608 los ornamentos de estuco estaban muy avanzados y quizás empezadas las escenas del techo. Éstas fueron contratadas el 22 de mayo de 1610 por Vicente Carducho mientras que aquellas quedaron a cargo de Jerónima Capello, viuda de Bartolomé, quien las traspasó al escultor Antonio de Herrera¹². El 19 de abril de 1611 concertaba con Herrera la obra de los estuques a cambio de un sexto de la cantidad en que se tasara la obra¹³. Jerónima Capelo, como tutora de sus hijos, necesitó el visto bueno del alcalde de Corte para llevar adelante la operación. Los pintores Fabricio Castelo, Vicente Carducho y Diego Pérez informaron como testigos a favor de la operación. De los tres el único que al parecer conocía al escultor era Carducho, quien lo definía como *ombre*

⁸ AHPM, pr. 3300, fs. 422 r.º (26-XI-1611) y 423 r.º (28-XI-1611), citado por ALLO MANERO, p. 357.

⁹ Sobre los daños producidos por el incendio del 13 de marzo de 1604, ver PITA ANDRADE, 1962, pp. 265-270; y MARTÍNEZ MARTÍNEZ, 1991, t. I, pp. 406-417. Sus reparaciones, en MARÍAS, 1989, pp. 142-146; y TOVAR MARTÍN, 1995, pp. 90-99.

¹⁰ SÁNCHEZ CANTÓN, 1914, p. 237.

¹¹ El contrato en MARTÍNEZ MARTÍNEZ, 1991, t. II, pp. 305-306, doc. 136; y LAPUERTA MONTOYA, 1999, t. III, pp. 37-39, doc. 9.

¹² LAPUERTA MONTOYA, 1999, t. II, pp. 468-469.

¹³ AHPM, pr. 3144, s. f. (19-IV-1611), citado por LAPUERTA MONTOYA, 1999, t. III, pp. 105-106, doc. 40.

suficiente. Este conocimiento pudiera deberse porque ambos artistas habían coincidido por estas mismas fechas —enseguida lo estudiaremos— en los trabajos de la capilla de Juan Guedeja: Carducho pintando su bóveda al fresco y Herrera y Carbonel fabricando su retablo.

A finales de la primavera de 1611 los estuques estaban terminados. Jerónima Capelo se comprometía a pagarlos a Herrera en cuanto recibiera el dinero de las arcas reales. Esta información la conocemos por una carta de pago otorgada un año después por el escultor, en la que reconocía haber cobrado 4.100 reales de los 5.200 en que había sido tasada la obra. En la misma escritura la viuda se obligaba a pagarle otros 100 ducados que le dejaba debiendo¹⁴.

Cuando en 1622 solicite la plaza de escultor de SM, Herrera citará como un mérito más las *obras de los estuques, grutescos y demas adornos de la galeria del mediodia de la casa real del Pardo*¹⁵. La noticia de la participación de Alonso Carbonel en los estuques del Pardo proviene también de su propio testimonio. En 1619 solicitó la plaza de escultor de SM con un memorial en el que aludía de forma genérica y sin dar más detalles a los trabajos desarrollados en aquel palacio¹⁶. De nuevo en 1626, en el concurso para cubrir la plaza vacante de aparejador del Alcázar, citó sin precisar su asistencia a los trabajos del Pardo¹⁷. Damos por bueno el testimonio habida cuenta de que los memoriales fueron presentados ante la Junta de Obras y Bosques conocedora de los artífices de sus obras. Sin embargo no nos han llegado más noticias documentales sobre este particular. Carbonel participaría en calidad de escultor en los estuques de alguna estancia contratada por los pintores. Siempre en el campo de la hipótesis, creemos que Carbonel pudo haber participado en las decoraciones llevadas a cabo por su compañero Antonio de Herrera en la citada galería del mediodía en el encargo que dejó sin terminar Bartolomé Carducho.

Capítulo fundamental de las decoraciones del palacio de El Pardo fue el tema de las tasaciones. No sabemos en cual de ellas se basó Jerónima Capelo para calcular las cantidades que se pagaron a Herrera. La primera se firmó el 11 de agosto de 1612¹⁸. Por la

¹⁴ AHPM, pr. 2796, fs. 61-63 (7-XI-1612), citado por LAPUERTA MONTOYA, 1999, t. III, pp. 128-129, doc. 50.

¹⁵ AGS, CySR, leg. 330, fs. 123-125 (6-V-1622), citado por MARTÍN GONZÁLEZ, 1958a, p. 129; e ÍDEM, 1991, p. 148.

¹⁶ AGS, CySR, leg. 328, fs. 99-102 (14-IX-1619), citado por MARTÍN GONZÁLEZ, 1958a, pp. 125-126; e ÍDEM, 1991, p. 149.

¹⁷ AGS, CySR, leg. 332 (28-XI-1626).

¹⁸ Ya en octubre de 1611 se habían formalizado las libranzas de algunos pagos a los pintores que

parte del rey valoraron las pinturas y los estuques Pedro Juan de Tapia y Antón de Morales respectivamente; mientras que por la de los artistas lo harían el pintor Lorenzo de Aguirre y el escultor Alonso López Maldonado¹⁹. La administración real impugnó las tasaciones abriéndose un largo conflicto que acabaría en un farragoso pleito que se prolongó, por lo menos, hasta 1616²⁰.

Estas desavenencias pudieron ser provocadas por la bancarrota que sufría la hacienda real pero, en cierto modo, las sospechas de los administradores reales sobre las tasaciones de 1612 tenían cierto fundamento. No parecía lo más adecuado que un escultor como Antón de Morales evaluara los trabajos del Pardo realizados por Herrera, su socio y compañero en el retablo de la Magdalena. Lo cierto es que la presencia de los pintores contratistas ofrecía una buena pantalla a los escultores implicados en este asunto. Sin ir más lejos Morales, por parte de SM, y Alonso López Maldonado, por la de los pintores, tasaron los estuques de la bóveda de la Galería del Mediodía en 38.740 reales. La retasa de Pedro Horfelín de Poultiers, llamado a tal efecto por la Junta de Obras y Bosques, redujo esta cantidad a 19.000 reales, a menos de la mitad; mientras que la tercera tasación de Alonso de Vallejo, otro viejo conocido de nuestros protagonistas, dejó el trabajo de estuque en 42.000 reales²¹. Insistimos en que estos escultores eran pocos y, con sus mayores o menores problemas, conocidos. Las compañías formadas para ejecutar una obra, los préstamos y fianzas que se intercambiaban o conflictos como el generado por el repartimiento municipal de 1597 habían forzado una cohesión profesional difícil de evaluar en este momento. Sea como fuere los escultores no intervinieron de forma directa en el pleito abierto tras las impugnaciones de las tasaciones en el que los pintores tuvieron ocasión de reivindicar su *ingenio* y de desmarcarse de los oficios mecánicos²².

Los mismos protagonistas con distintos papeles trabajaron en el retablo de la CAPILLA DE JUAN GUEDEJA, en la iglesia del convento de la Santísima Trinidad. Entre los meses de agosto de 1612 y octubre de 1613 los escultores Alonso Carbonel y Antonio de

habían intervenido en las decoraciones. De este modo, al difunto Bartolomé Carducho se le debían 18.738 reales y 8 maravedís por los frescos y por *hacer de estuque la galería de medio día del quarto del Rey*, en P.G., p. 439.

¹⁹ La tasación de pintura fue publicada por QUINTERO, pp. 55-58.

²⁰ MARTÍN GONZÁLEZ, 1958a, pp. 133-139.

²¹ *Ibidem*, p. 138. Sin ir más lejos en 1615, cuando el pleito todavía no se había substanciado, Alonso Carbonel como principal y Antonio de Herrera como su fiador se obligaron a pagar al citado Alonso de Vallejo 300 reales que les había prestado, en AHPM, pr. 4855, fs. 307-308 (17-XII-1615).

²² MARTÍN GONZÁLEZ, 1958a, p. 135.

Herrera cobraron diferentes cantidades por la obra de madera de este retablo²³.

Pocos días antes de su muerte, Juan Guedeja y Valenzuela demostraba su agradecimiento al rey Felipe II dejando 200 misas rezadas por su alma. Había pasado más de una década desde la muerte del monarca y todavía recordaba los favores alcanzados durante su reinado. Guedeja era uno de tantos burócratas que había medrado en la administración filipina. Como el mismo relata en su testamento había sido corregidor en Alcalá la Real en los últimos años del siglo XVI. Poco tiempo después debió de pasar a Madrid donde el favor del nuevo rey y sus buenas influencias en la Corte le promocionaron al lucrativo cargo de escribano mayor de rentas. En pocos años amasó su pequeña fortuna que quiso invertir en tierras alrededor de la capital y en la compra de una capilla que atestiguara para siempre el honor y la categoría alcanzados por su familia²⁴.

La idea de poseer su propia capilla era una aspiración familiar que venía de lejos. María de Guedeja, fallecida en 1593, había legado a su tío 2.000 ducados como ayuda para la compra de un lugar apropiado para situar sus enterramientos. Con esta aportación y la suya propia adquirió, según la escritura otorgada el 27 de marzo de 1596, la primera capilla, respecto a la mayor, del lado del Evangelio de la citada iglesia de la Trinidad, bajo la advocación de Nuestra Señora de los Remedios²⁵. En la escritura se comprometía a levantar un retablo de madera dorada dedicado a San Juan Bautista, santo intercesor de Juan Guedeja y de su mujer Catalina de Peñalosa. En su testamento preveía además que en el dicho retablo, a buen seguro en el frontal de su sagrario, se encajaran las palabras de la consagración que tenía hechas en letras de bronce guarnecidas de ébano. Fue también su voluntad que se pintara el techo de su capilla y que en la pared donde descansara su cuerpo se colocaran dos bultos de alabastro *retratos de la dicha mi amada mujer i mio aciendolos por su retrato entero y grande y por el mio en tabla pequeña*²⁶. Como se puede apreciar estas esculturas en adoración perpetua del santísimo sacramento no solamente eran capricho de reyes, nobles y embajadores, sino también de burócratas con pretensiones eternas²⁷.

²³ Deseo agradecer la amabilidad de Mari Cruz de Carlos Varona a quien debo el conocimiento de estas noticias que formarán parte de su tesis doctoral.

²⁴ Años después de la muerte de Guedeja, su administrador y testamentario Garci Mazo de la Vega vendió numerosos lotes de tierra alrededor de la capital que habían sido propiedad del difunto, en AHPM, pr. 1869, fs. 986 y ss. (23-VIII-1616).

²⁵ Se hace eco de su culto QUINTANA, p. 935.

²⁶ Copia del testamento de Juan Guedeja, en AHN, Clero secular-regular, libro 7977 (4-XI-1610).

²⁷ Sobre la génesis y la fortuna de los nichos sepulcrales con estatuas en actitud de orar a los lados

Juan Guedeja falleció el 23 de diciembre de 1610 dejando apenas empezadas las obras de su capilla. Como él mismo advierte en su testamento sólo se había concertado la reja de hierro de la entrada con el cerrajero Francisco Hernández por una cantidad de 600 ducados. Para el resto de las decoraciones había previsto una partida de 800 ducados que serían administrados por su albacea y hombre de confianza García Mazo de la Vega, que en aquel entonces era secretario del rey. Además de éste, fueron nombrados testamentarios el también secretario real Juan Gallo de Andrada, el abogado don Alonso de Vargas de la Carrera y el contador de resultas Jordán Bello de Acuña. Entre éstos y los patronos de la capilla —que en 1613 eran el doctor Gutiérrez de Cetina, vicario general de la villa de Madrid, y el célebre fray Simón de Rojas, ministro del convento— debieron de seleccionar los artífices que iban realizar las obras. Creemos que en esta tarea tuvieron un papel primordial los citados Rojas y Mazo de la Vega, descartando por ahora la participación de Micaela Guedeja y Pardo, sobrina y heredera universal del difunto, y de su marido don Jusepe de Caamaño y Mendoza, señor de la Casa de Rubianes.

No conocemos ninguno de los contratos formalizados con los artistas, sí en cambio dos apuntes que se anotaron en las cuentas administradas por García Mazo de la Vega: el primero se cerró con la firma de los interesados el 6 de agosto de 1611²⁸; y el segundo el 20 de octubre de 1613²⁹. Por el retablo —ya terminado con el dorado y el estofado, a falta de los lienzos— Alonso Carbonel y Antonio de Herrera cobraron 4.963 reales y 8 maravedíes antes de agosto de 1611. Ello significa que debieron de contratar la obra de madera y dorado en los últimos días de 1610, poco después de la muerte de Guedeja, o en los primeros días del año siguiente. Por las cantidades manejadas y el corto espacio de tiempo transcurrido, no parece que fuera una máquina muy grande, tal vez formada por un único cuerpo donde figuraría la imagen de San Juan Bautista y un remate con un cuadro pintado. En el apunte de 1613 se registran 300 reales pagados a los escultores por unas demasías y 650 reales al pintor Antonio Rizi *por las pinturas que tiene el retablo*. Tal vez se trate del lienzo que coronaba el ático y de otros de pequeño tamaño que completaban la decoración de los pedestales o de la escultura del santo³⁰. El resto de los pagos se refieren

del retablo, véase REDONDO CANTERA, pp. 120-128.

²⁸ Cuentas de García Mazo de la Vega, en AHN, Clero secular-regular, libro 7977 (14-VII-1611).

²⁹ *Ibidem* (20-X-1613). Estas cuentas fueron aprobadas ante el escribano Esteban de Liaño, en AHPM, pr. 1863, fs. 1134-1142 (20-X-1613), la escritura fue citada por BUSTAMANTE GARCÍA, 1969, pp. 241, 245-246.

³⁰ Lo poco que se conoce sobre la vida y la obra del pintor Antonio Ricci, discípulo de Federico Zuccaro, en ANGULO y PÉREZ SÁNCHEZ, pp. 57-62. Las últimas novedades documentales, en AGULLÓ Y

a los trabajos de decoración del techo, suelo, vidriera y reja³¹. En las cuentas aprobadas no existe ninguna anotación referente a los bultos de Juan Guedeja y Catalina de Peñalosa³².

Más difícil de calibrar es esta colaboración de Alonso Carbonel con el escultor Antonio de Herrera. El hecho de que aparezcan juntos en los apuntes del administrador de Guedeja parece significar que constituían una de las partes contratantes del retablo. Esta relación al mismo nivel coincide en el tiempo con la que comenzaba a fraguarse en el retablo mayor de Getafe. Y, como hemos visto, no es exclusiva pues ambos artífices contrataban al mismo tiempo obras con otros artistas. Sin ir más lejos es el caso de una obligación firmada por Herrera con el ensamblador Jaime Serrano en septiembre de 1613, según la cual aquél se comprometía a pagar 260 ducados que le debía según la liquidación de las cuentas de los retablos entregados en el convento de la Santísima Trinidad al padre fray Pedro Medrano³³. Aunque el nombre de este trinitario se asocia a encargos de esta misma naturaleza en otras capillas de su iglesia, no hay que descartar que este desconocido ensamblador fuera el responsable del trabajo de su oficio en el retablo de Juan Guedeja.

En 1614 una nueva obra unió el trabajo de estos dos escultores. El 6 de agosto Alonso de Mendaño, testamentario de NICOLÁS ESCOBAR, contrató con Antonio de Herrera y Alonso Carbonel la ejecución de un retablo colateral en la iglesia de San Andrés de Madrid³⁴. El primer escultor firmaba la escritura como principal deudor mientras que el segundo lo hacía como su fiador. El compromiso englobaba además el dorado, estofado y encarnado de la obra que debieron de ser realizados por Urban de Barahona, testigo del

COBO, 1996b, pp. 75-77.

³¹ En la primera partida se recogen los pagos de 3.000 reales a Vicente Carducho por el fresco de la bóveda y por barnizar la reja de la capilla; 2.118 reales al cantero Francisco de Vega por enlosar el suelo, poner una piedra grande en el altar y asentar la del letrero; al marmolista Diego de Viana 624 reales por labrar la cartela de alabastro con su letrero; 150 reales por los trabajos de asentar la vidriera; y 527 reales y 16 maravedíes al albañil Pedro de Herrera por hacer el altar, blanquear toda la capilla y levantar los andamios, en AHN, Clero secular-regular, libro 7977 (cuentas del 6-VIII-1611). En la segunda se pagaron 88 reales a Carducho por imprimir la reja, 40 más al citado albañil por las tablas del andamio y 1.942 reales y 8 maravedíes al cerrajero Francisco Hernández de resto de los 600 ducados en los que había concertado con Juan Guedeja la reja de la capilla, en AHN, Clero secular-regular, libro 7977 (cuentas del 20-X-1613).

³² Recordemos que Juan Guedeja había previsto en su testamento el gasto de 800 ducados y *no más* en las decoraciones de la capilla. En total sus albaceas gastaron en las dos cuentas aprobadas en torno a los 1.130 ducados, si exceptuamos la segunda paga de la reja concertada en vida del difunto. Tal vez este gasto excesivo aconsejó a los responsables de la obra dejar para otra ocasión el tema de los bultos que a poco que costaran se saldrían enormemente de la partida presupuestada.

³³ AHPM, pr. 2091, f. 351 (6-IX-1613).

³⁴ AHPM, pr. 3127, fs. 350-353 (6-VIII-1614). Debo el conocimiento de esta documentación así como toda la información biográfica sobre Nicolás de Escobar a la amabilidad de Teresa Prieto, a quien agradezco su colaboración.

documento³⁵.

La obra alcanza especial interés por algunos detalles relevantes. En primer lugar, el difunto comitente era un personaje muy conocido en el ayuntamiento de Madrid pues fue el “obligado” del abastecimiento de velas de sebo desde 1575 hasta 1603 por lo menos³⁶. Durante este tiempo Nicolás Escobar acaparó la manufactura y distribución de este preciado producto logrando amasar una pequeña fortuna que al final de sus días se podía cifrar en diez millones de maravedíes. Los testamentarios del difunto adquirieron en junio de 1614 un entierro y altar colateral con su nicho en la capilla del crucero de San Andrés, en el lado del Evangelio, muy próxima al arca de San Isidro en su antigua ubicación³⁷. En este privilegiado lugar el enriquecido comerciante quiso enterrar su cuerpo y el de sus antepasados; y para servir mejor a este fin fundó una capellanía y patronato asociados a un retablo que se encargarían de construir los citados escultores³⁸.

Otro aspecto que llama la atención es que el retablo se tenía que hacer siguiendo una traza de Juan Gómez de Mora, que al parecer fue desechada total o parcialmente en beneficio de un segundo diseño realizado por alguno de los escultores. La última condición señala que

*(...) el remate de la dicha traza que va firmada de Juan Gomez de Mora y de las dichas partes no se haya de ejecutar como está dibujado sino otro remate de una traza que esta firmada de las partes*³⁹.

Por las *partes* entendemos los otorgantes de la escritura: el comitente y los dos escultores. Entendido así la traza de éstos habría alterado por lo menos el remate del retablo planteado por el arquitecto real. Según nuestra opinión, los cambios no debieron de terminar aquí pues algunos elementos decorativos, desarrollados con todo detalle en las condiciones, parecen ajenos al talante austero de Gómez de Mora. Antes de continuar con esta cuestión describiremos el retablo de Nicolás Escobar, que como tantas obras de este

³⁵ Fueron testigos además Juan de Rueda, alguacil de Corte, y Andrés González de profesión desconocida, en AHPM, pr. 3127, f. 353 v.º (6-VIII-1614).

³⁶ Sobre el problema que supuso su abastecimiento en el Madrid de Felipe II y la biografía de Nicolás Escobar, ver PRIETO PALOMO, pp. 211-236.

³⁷ AHPM, pr. 1831, fs. 479-494 (27-VI-1614).

³⁸ Los datos sobre la capellanía se encuentran en su testamento otorgado el 11 de julio de 1610, en AHPM, pr. 1519, fs. 1056-1079, citado en PRIETO PALOMO, pp. 229-231.

³⁹ AHPM, pr. 3127, f. 352 v.º

periodo se perdió para siempre.

Se trataba de un retablo modesto, de apenas dos metros de altura, limitado por la cercanía del altar de San Isidro al que, según una condición expresa, no debía quitarle la *vista del arca*. Su pedestal estaba decorado por cuatro cartelas en los netos avanzados, sobre los que descansaban las columnas, unos cogollos de follaje en el intercolumnio central y dos escudos del patrón en los laterales. Toda la talla de estas decoraciones se debía colorear. El único cuerpo del retablo estaba formado por cuatro columnas exentas, de orden corintio y fuste entorchado, con sus correspondientes retopilastras. Dividían este espacio en una caja central cuadrada —donde se situaría una imagen de bulto, de algo más de un metro, de Nuestra Señora de la Concepción con el Niño, entronizada y rodeada de dos serafines tallados en relieve— y dos intercolumnios articulados por otros tantos recuadros de diferente tamaño, el inferior más alto que el superior, y delimitados por una imposta.

El entablamento debía de ser corrido sin ningún resalto. Sobre un arquitrabe *encontado* discurría un friso tallado con elementos vegetales a lo romano, seguramente en forma de roleos, y una cornisa con dentellones y modillones. Entre los capiteles de los intercolumnios, bajo el arquitrabe, se debían de colocar dos festones de frutas en cada lado. Los capiteles, los festones y la cornisa irían pintados de colores *alegres y vistosos*. Las condiciones se remiten a la traza en lo que respecta a la forma del remate. Solamente sabemos que estaba decorado con roleos, platabandas, agallones y bolas.

Así pues la traza elegida expresaba un gusto por lo decorativo muy marcado que carecía la firmada por Juan Gómez de Mora. A buen seguro la elección vino dada por el comitente, en este caso, el cuñado del difunto Nicolás Escobar, amante de lo llamativo. ¿Quién pudo haber rectificado la traza? No podemos descartar a ninguno de los dos escultores. El hecho de que Carbonel actuara como fiador no debe restarle responsabilidad en su ejecución, tampoco en su traza. La articulación decorativa del orden corintio concentrada de esa manera en el entablamento, con los citados festones de fruta en los intercolumnios, fue utilizado por Carbonel en el dibujo de un retablo de la Biblioteca Nacional; pero también lo vemos, por ejemplo, en el primer piso del retablo de El Casar (Guadalajara), obra trazada por Antonio de Herrera que ha llegado hasta nuestros días⁴⁰.

⁴⁰ ASTIAZARAIN ACHABAL, pp. 261-263. El retablo fue parcialmente destruido durante la Guerra Civil. Hoy en día se puede contemplar muy restaurado, sobre todo en lo que concierne a los relieves de los tableros bajos. Una fotografía del mismo antes de su destrucción, en HERRERA CASADO, 1991, pp. 103-104.

Por este pequeño retablo los escultores cobrarían 200 ducados en tres pagas⁴¹, debiendo estar concluido para primeros de diciembre de ese mismo año. Otro problema es saber dónde se colocó. Los testamentarios de Escobar no pudieron situarlo junto al altar de San Isidro, como era su intención, pues sufrieron el embargo del patronato real de la capilla mayor, que reclamaba el lugar, y del ayuntamiento que lo necesitaba para adornar el altar del santo. Tras un acuerdo entre las partes que evitó un pleito, la fábrica de la iglesia se quedó con el retablo y su imagen⁴².

El 15 de enero de 1615, un mes después de la fecha de entrega del retablo de Escobar, Antonio de Herrera y Alonso Carbonel se obligaron con MIGUEL GUTIÉRREZ, criado de SM, a realizar un grupo de tres esculturas⁴³. El encargo estaba formado por una imagen de la Virgen con el Niño en un trono redondo, rodeada de cinco serafines; un San Miguel con un demonio a su pies atado con una cadena; y un Cristo en la cruz. Debían de hacerse de madera de Cuenca con una altura de 120 centímetros. No sabemos cuál fue su destino, por su tamaño tal vez iban a decorar el retablo de un oratorio particular o de alguna capilla propiedad del comitente. Las condiciones estipulaban que las imágenes serían entregadas para finales del mes de febrero por un precio total de 880 reales, una cantidad no muy elevada.

Para finalizar con este repaso a la colaboración profesional de estos dos escultores citaremos una obra desconocida, en cuanto que ha desaparecido y no se conserva documentación sobre ella, que les atribuimos gracias al testimonio de Antonio de Riera. José María Madurell publicó hace años el interesante testimonio del artífice catalán, residente ya en Barcelona, en el que anotaba y explicaba las obras realizadas para el municipio y los regidores de Madrid. Al parecer en 1631, fecha de la declaración de Riera,

⁴¹ La primera de 700 reales con la firma del contrato, la segunda de 750 al terminar la obra de madera y la última de la misma cantidad después de acabado, en AHPM, pr. 3127, fs. 352 v.º-353 r.º

⁴² Las dificultades debieron de empezar poco tiempo después de realizar el retablo y una pequeña obra en la bóveda del enterramiento. Tomás de Angulo, secretario del Consejo de Cámara, embargó la sepultura alegando que toda la capilla mayor de la iglesia estaba sujeta a patronato real. Otro tanto sucedió con el ayuntamiento que alegó que este espacio era necesario *para el cuerpo y adorno del dicho San Isidro*. María Escobar, hermana del difunto, entabló un pleito con la iglesia de San Andrés para recuperar el dinero gastado en la compra y en las obras del enterramiento. Por consejo del visitador eclesiástico, la iglesia decidió apartarse del pleito y llegar a un acuerdo amistoso con la citada señora. Ésta recuperaba los 450 ducados gastados en su compra y adquiría los derechos sobre la quinta tumba del lado del evangelio en la capilla mayor. Dispondría además de un lugar para colocar una placa con la información de las memorias y capellanías fundadas por el difunto. A cambio la testamentaria de Escobar renunciaba al primer enterramiento y donaba a la iglesia por vía de limosna el retablo con su imagen de Nuestra Señora. Al parecer debía de colocarse en el altar del crucero. Sea como fuere esta obra no ha llegado hasta nuestros días. Las condiciones del acuerdo, en AHPM, pr. 3129, fs. 295-306 (23-VII-1616). Agradezco a Teresa Prieto el conocimiento de este documento.

el licenciado Antonio de Contreras, del Consejo de SM y visitador de la Villa, se hallaba investigando algunas actuaciones irregulares de los comisionados municipales por lo que solicitó la comparecencia del escultor. Sin entrar en el fondo de esta cuestión, nos interesa remarcar sus palabras en lo que concierne a una obra contratada por Carbonel y Herrera con el municipio:

(...) Y també ha entés que, Anthonio de Herrera y Alonso Carbonell, havien fetes dos figures de guix per al dit Joan Fernandes per a que 'ls fés despaxar a ell testimoni, però ell no u ha vist. Y los quals sinccents escuts cobraren de unes figures que feren sobre la Porta de Alcalá⁴⁴.

Con estas palabras Riera les acusaba de “regalar” dos figuras de yeso al poderoso regidor madrileño para acelerar la cobranza de unas esculturas que habían hecho para la PUERTA DE ALCALÁ. Sin ir más allá en el análisis de la significativa manera de actuar de los escultores, al parecer no muy rara en este tipo de encargos, nos detendremos en esta nueva obra⁴⁵.

Riera se refería a la vieja Puerta de Alcalá levantada más o menos en su actual ubicación para la entrada de la reina Margarita de Austria (1599)⁴⁶. Construida de ladrillo y piedra —esta última sólo en pedestales y pilastras— perduró tras su uso conmemorativo, siendo considerada a partir de entonces como puerta principal de la capital en su lado oriental. La traza de Patricio Cajés y Diego Sillero articuló su ingreso en torno a un arco central y dos vanos laterales. Como consecuencia de su doble finalidad, puerta de ingreso y arco conmemorativo, su decoración se concentró en su lado exterior siendo llana su cara interior. Juan de Porres y Alonso López Maldonado se encargaron de la ejecución de dos imágenes de bulto de Ocnos y Mantus alusivas a la fundación legendaria de Madrid⁴⁷. Las esculturas —de unos diez pies de altura, alma de madera y grapas de hierro que sujetaban

⁴³ AHPM, pr. 3037, f. 2 (15-I-1615).

⁴⁴ MADURELL, p. 15.

⁴⁵ No mejor parados salían otros artífices como el maestro de obras Sebastián de la Oliva —contratista habitual en los trabajos del municipio— quien también era amigo de “regalar” cosas al regidor, en MADURELL, p. 15. Todo ello venía a demostrar que el contrato a la baja empleado por el ayuntamiento de Madrid también ofrecía sus inconvenientes.

⁴⁶ Para la historia de la vieja construcción conmemorativa seguimos a LOPEZOSA APARICIO, 1999, t. I, pp. 876-879.

⁴⁷ Las condiciones de las esculturas, en AHPM, pr. 194, f. 368 y ss. transcrito por LOPEZOSA APARICIO, 1999, t. II, pp. 1440-1441.

sus brazos— se realizaron en yeso, un material que con los años no tardó en deteriorarse. Así ya en 1614 el concejo encargó a Francisco Delgado la reparación, si fuera posible, de una de ellas y, si no, su retirada⁴⁸.

Llegamos ya a la intervención de nuestros escultores. A finales de 1615 coincidiendo con los preparativos para la entrada de la princesa doña Isabel de Borbón, futura reina, el ayuntamiento ordenó remozar la Puerta de Alcalá. Para ello el 4 de noviembre comisionó a los regidores Juan Fernández y Francisco Salgado para que hicieran *adereçar las figuras que estan puestas en la puerta de Alcalá y que se haga la que falta de nuevo como les parezca que mejor convenga*⁴⁹. Así pues un año antes ya se había retirado una de las estatuas alegóricas que simbolizaban el ofrecimiento de la ciudad a los soberanos. Aunque no queda ningún rastro documental de los contratos y pagos efectuados por este encargo, la presencia del regidor Juan Fernández en el asunto de la Puerta de Alcalá coincide plenamente con el testimonio de Antonio de Riera. No olvidemos que este magnífico escultor estuvo vinculado de forma estrecha con los tres protagonistas de este asunto: terminó el relieve de la Encarnación contratado por Carbonel; colaboró varias veces con Herrera, como veremos en el caso del escudo de la nueva portada del Alcázar; y esculpió algunas obras ornamentales para la casa y el jardín, más conocido como huerta, de Juan Fernández⁵⁰.

Por lo tanto es lógico atribuir a Herrera y Carbonel la hechura de una de las esculturas de bulto, el aderezo de otra y, tal vez también, del escudo real que coronaba la Puerta de Alcalá⁵¹. La contratación se debió de efectuar días después del 4 noviembre pues la entrada oficial de los príncipes, después de su boda burgalesa, se produciría el 19 de diciembre de 1615⁵². En términos generales, según las actas y cuentas del ayuntamiento, se

⁴⁸ AV, Libro 33 de acuerdos, f. 573 v.º (25-VIII-1614), citado por LOPEZOSA APARICIO, 1999, t. I, p. 878.

⁴⁹ AV, Libro 34 de acuerdos, f. 260 r.º (4-XI-1615), citado por LOPEZOSA APARICIO, 1999, t. I, p. 879.

⁵⁰ En concreto una fuente de piedra berroqueña, una chimenea de mármol de San Pablo y tres bufetes de mármol también, en MADURELL, p. 14. La documentación que avala la intervención de Riera en la Huerta de Juan Fernández, en LOPEZOSA APARICIO, 1996, pp. 40-41.

⁵¹ Según las cuentas municipales los adornos de la Puerta de Alcalá costaron la friolera de 17.411 reales. En esta cantidad estarían incluidos los trabajos escultóricos y el coste de las telas, en AV, ASA 2-57-1. Coincidiendo con la contratación de esta obra Alonso Carbonel, como principal, y Antonio de Herrera, como su fiador, se comprometieron a pagar 300 reales al también escultor Alonso de Vallejo, por otros tantos que les había prestado, en AHPM, pr. 4855, fs. 307-308 v.º (17-XII-1615). Tal vez con este dinero los escultores pagaron los últimos gastos ocasionados por las decoraciones de la Puerta de Alcalá. Recordemos que la entrada de la reina se produjo dos días después.

⁵² Una descripción de los festejos, en RELACIÓN, fs. 120-125.

puede decir que la entrada de la futura reina Isabel no fue tan lucida y espectacular como la de su antecesora en el trono. La falta de recursos municipales, hipotecados en la construcción de la fachada del Alcázar, y la mala coordinación con el Consejo real causaron una improvisación que afectó a las decoraciones de la capital⁵³. Las escultóricas fueron escasas ya que la premura y la falta de tiempo aconsejó engalanar los arcos de entrada con telas de colores. Además de las citadas esculturas de la Puerta de Alcalá, se tiene constancia de los casi mil reales gastados en unas figuras que se pusieron en la lonja de San Felipe⁵⁴.

Todos estos trabajos de escultor de imágenes y constructor de retablos coinciden en el tiempo con la ejecución del mayor de la Magdalena de Getafe. Como en el caso de Juan de Porres esta colaboración profesional acabó estrechando los lazos de amistad entre Antonio de Herrera y Alonso Carbonel. En sus visitas al taller de la calle de San José, éste debió de conocer a los hijos de los Sánchez y en concreto a María, futura mujer de su hermano Ginés Carbonel. Este matrimonio, del que nos ocuparemos en el apartado siguiente, sirvió para reforzar la alianza profesional entre Antonio de Herrera y los Carbonel.

En estos primeros años de trabajo en Madrid Alonso Carbonel cambió de residencia hasta en tres ocasiones. Le habíamos dejado en febrero de 1611 acondicionando una casa en la calle del Pez o de los Tres Peces. En el verano de ese mismo año, al tiempo de contratar los relieves de la Encarnación decía habitar en unas casas en la calle de Francos, una vía que nacía de la calle del León y discurría casi paralela a las de Cantarranas y las Huertas⁵⁵. Poco debió de durar en este domicilio pues en junio de 1613, en la escritura de contrato del San Roque, se presentaba como vecino de la calle de la Gorguera, en una casa arrimada al monasterio de carmelitas descalzas. Aquí vivió hasta el verano de 1614, cuando con la ayuda económica de su hermano Ginés adquirió un sitio en la calle del Ave María donde edificó su nueva vivienda.

Tuvo pues cuatro domicilios en otros tantos años, siempre dentro de la parroquia de San Sebastián. Si como era habitual Carbonel compartía hogar y taller en una misma casa, esta movilidad debió de estar motivada por el rápido crecimiento de su lugar de

⁵³ La pequeña historia de estos desencuentros, en CRUZ VALDOVINOS, 1998, pp. 28-31.

⁵⁴ AV, ASA 2-57-1.

⁵⁵ La calle de Francos desembocaba, según el plano de Texeira, en la de San Josephe. Ésta no tiene nada que ver con la de San José de la parroquia de San Martín, donde estaban ubicados los talleres de Antonio de Herrera y Juan Muñoz.

trabajo. Su familia todavía no era muy numerosa. Estaba compuesta por su mujer Gregoria Girón, por uno o dos hijos, y tal vez de forma ocasional por su hermano Ginés. En el caso de las tres primeras casas no tenemos constancia de su compra, más bien debió de mediar un contrato de arrendamiento. Nótese que en la calle de la Gorguera vivió casi toda su vida el escultor Antón de Morales⁵⁶ y que a pocos metros estaba la casa de Juan de Porres en la calle del Prado⁵⁷.

En los últimos días de la primavera de 1614 Carbonel compró una casa en la calle del Ave María en la misma parroquia de San Sebastián que, con muy pocas variaciones, coincide con el número 6 de la manzana 7 de la *Planimetría General de Madrid*⁵⁸. Aunque no hemos localizado el documento de compra, sabemos que la casa fue vendida por el impresor de SM Luis Sánchez, y que su hermano Ginés le prestó en apenas un año hasta 6.500 reales para la citada adquisición, para liberar un censo y para afrontar los gastos de la obra⁵⁹. Ocupaba un solar casi cuadrado de 2.300 pies cuadrados de superficie, con 50 pies de fachada y 49 de profundidad en su lado más largo. Era pues una casa no muy grande que necesitó una reforma en profundidad para adecuarla a las necesidades de Carbonel. En ella estableció su taller y como era costumbre en la época sus oficiales y aprendices vivieron bajo su mismo techo.

El entorno era el mismo que había conocido el escultor desde su llegada a Madrid, la populosa parroquia de San Sebastián, lugar elegido por muchos profesionales del mundo del retablo. En esta casa del Ave María vivió y trabajó el escultor durante algunos

⁵⁶ En concreto, Morales tenía un encabezamiento en el número 22 de la manzana 212. Era un sitio que daba a la citada calle de la Gorguera y doblaba por la de la Cruz, no muy lejos del monasterio de las carmelitas descalzas, en PLANIMETRÍA, p. 179. Es la misma casa que en 1622 vendió al doctor Román, cirujano de SM por 2.225 ducados, en AHPM, pr. 3355, f. 1091 (12-VIII-1622), citado por PÉREZ PASTOR, 1914, p. 168.

⁵⁷ En este caso en un sitio del número 6 de la manzana 227 de la calle del Prado, según la PLANIMETRÍA, p. 190.

⁵⁸ La manzana 7, de forma casi cuadrada, estaba delimitada en el siglo XVIII por las calles del Ave María, de la Magdalena, Santa Isabel y de la Rosa, en PLANIMETRÍA, p. 22. Un siglo atrás, como se puede apreciar en el plano de Texeira, estaba dividida en dos partes rectangulares por una traviesa que conectaba la calle de la Magdalena con la de la Rosa.

⁵⁹ Fueron 2.800 reales el primero de junio de 1614 para comprar el sitio. El 20 de julio otros 1.800 le sirvieron para adquirir una partida de madera para la casa. Cuatro días después fueron 500 reales y el primero de agosto de 1614, 1.000 más para comprar materiales de construcción. Finalmente el 6 de julio de 1615 Ginés Carbonel prestó a su hermano 400 reales en plata. Ese mismo día Alonso Carbonel se obligaba a pagar los 6.500 reales a su hermano Ginés según la escritura que se conserva, en AHPM, pr. 3627, fs. 218-220 (6-VII-1615), citado por AGULLÓ Y COBO, 1978a, p. 37. En este documento aparece nombrado el antiguo propietario de la casa Luis Sánchez, al parecer un personaje cercano a Alonso Carbonel. En los últimos días del año 1618 prestó a nuestro protagonista 257 reales, en AHPM, pr. 2219, f. 1194 (22-XII-1618), citado por AGULLÓ Y COBO, 1978a, p. 38. La casa fue privilegiada por Carbonel el 2 de agosto de 1614 con 2.625 maravedís según la PLANIMETRÍA, p. 22.

años, hasta la compra de otra en la cercana calle de la Cabeza.

2. UN COMITENTE: FRANCISCO GONZÁLEZ DE HEREDIA, SEÑOR DE MEJORADA DEL CAMPO.

Por muchos motivos la obra de Mejorada fue un importante encargo en la carrera de Alonso Carbonel. Durante casi tres años el escultor y *architetto* estuvo al servicio de don Francisco González de Heredia, señor de Mejorada. Como en el caso de Juan Guedeja, aunque en mayor medida, nos encontramos ante un personaje formado en la administración filipina que alcanzó altas cotas de prestigio y bienestar material en el reinado de Felipe III. González de Heredia falleció el 25 de marzo de 1614 dejando atrás una larga trayectoria profesional. Durante más de medio siglo había servido en las secretarías del Patronato Real en el Consejo de la Cámara de Castilla y del Consejo de las Órdenes Militares⁶⁰. A tales cargos acompañaron honores como un hábito de Alcántara, con la encomienda de la Puebla, la alcaldía de las fortalezas de Jijona y Arjonilla, y el señorío de Mejorada del Campo⁶¹. Esta carrera se vio favorecida por su buena formación para los asuntos administrativos y por sus contactos con algunos paisanos vascongados que habían prosperado en las secretarías de Carlos V y Felipe II. De este modo casó en 1589 con Catalina, hija y heredera del otrora todopoderoso secretario Martín de Gaztelu. Sus respectivas dotes, con una lujosa representación de pintura y tapices, corroboran la desahogada posición económica que disfrutaban los cónyuges⁶². Catalina fallecía tres años después dejándole una hija de corta edad y una pequeña fortuna. Casó en segundas nupcias con doña Inés de Huidobro Miranda y Luna, quien le daría cuatro hijos más.

Asentado profesionalmente, González de Heredia quiso adecuar su residencia madrileña a las aspiraciones sociales que albergaba para su familia. El viejo solar de Navarrete (La Rioja) quedó relegado por su nueva casa de la capital donde trató de arraigar a su descendencia. En los primeros años del siglo adquirió un sitio localizado en la plaza de la parroquia de San Sebastián donde construyó una lujosa mansión. El

⁶⁰ AHN, Estado, leg. 6403¹-18.

⁶¹ Hijo de Sancho González de Heredia y de Elena de Gante, su familia paterna procedía del lugar de Heredia (Alava), con una ejecutoria de hidalguía conseguida en la villa de Navarrete (La Rioja). A pesar de los problemas que surgieron en esta última población, donde se encontró un sanbenito a nombre de Martín de Gante, reconciliado por hereje en 1495, consiguió su hábito de caballero en 1602, en AHN, Órdenes Militares, caballeros de Alcántara, exp. 641.

⁶² Francisco González de Heredia aportó un capital de dote de 2.986.542 maravedíes y su mujer una carta de dote de 5.071.440 maravedíes. Entre las joyas de pintura se contaban los retratos de cuerpo entero de Felipe II pintado por Alonso Sánchez Coello, de Sancho González de Heredia de Navarrete el Mudo, del príncipe don Carlos, etc... Los datos están extraídos de la testamentaria de Heredia, en AHPM, pr. 3569, fs. 1181-1187, citado con algunos errores, en MORÁN Y CHECA, p. 163.

secretario, no conforme con esto, compró en 1611 la villa de Mejorada del Campo por 5.137 ducados. En esta operación se incluía la modesta iglesia parroquial y el patronazgo de su capilla mayor que le fue adjudicado por una provisión despachada el 4 de marzo de ese mismo año por el cardenal Bernardo de Rojas y Sandoval⁶³. Fue su voluntad, expresada poco tiempo después en su testamento, que todos los miembros de su familia fueran enterrados en la bóveda de su capilla mayor⁶⁴. Para acomodar la vieja construcción a sus deseos inició una profunda reforma de la iglesia.

Las obras de la iglesia debieron de comenzar en 1611 prolongándose hasta por lo menos finales de 1614. Durante este periodo de tiempo y aún después de la muerte de Heredia, Carbonel trabajó en diferentes partes de la iglesia. Las informaciones realizadas en mayo de 1614 para proceder a un concierto con el artífice son claras en este punto. Así definía Juan Ortiz de Zárate, criado y oficial de la contaduría del difunto, su dedicación en las obras:

*(...) que por orden y mandado del dicho señor [Francisco González de Heredia] el suso dicho [Alonso Carbonel] de tres años a esta parte se a ocupado en cosas del dicho señor ansi en esta corte como en la dicha villa de mexorada asistiendo a las obras que en ellas concertandolas dando las traças que eran necesarias y acudiendo a la execucion de ellas con mucho cuidado y diligencia*⁶⁵.

Al tratarse de una persona cercana a Heredia el testimonio gana en interés⁶⁶. La relación entre el comitente y el escultor se había basado y se basaba en la mutua confianza. Durante tres años había dirigido las obras que el matrimonio había realizado en su nueva casa de Madrid y en la iglesia de Mejorada. Carbonel daba trazas, concertaba las condiciones y las mandaba ejecutar. Después de la muerte de González de Heredia, continuó en estos menesteres hasta terminar las obras. Pero llama la atención que estos

⁶³ AHPM, pr. 3569, f. 1033 r.º.

⁶⁴ Quiso en su testamento que los cuerpos de su hermano Jerónimo, también secretario, y los de sus hijos fueran trasladados en cuanto se pudiera a la nueva capilla mayor de Mejorada, en AHPM, pr. 2287, fs. 894-909 (11-III-1614). El mismo día que otorgó su testamento fundó un mayorazgo con una capellanía de tres misas semanales en la citada iglesia. Las condiciones de ésta se pueden consultar, en AHN, Clero secular-regular, libro 8425, f. 331 r.º (Libro de memorias de la parroquia de la Natividad de la villa de Mejorada del Campo).

⁶⁵ AHPM, pr. 3569, f. 991.

⁶⁶ Podría tratarse del personaje del mismo nombre y apellido que apadrinó, junto a doña Juana de la Hoz, a Eugenio hijo de Alonso Carbonel, en APSS, Lib. 7 Bautismos, f. 184 v.º (2-XII-1618).

cometidos llegaran hasta la propia testamentaria del difunto. En los meses de abril, mayo y junio de 1614 Carbonel tasó varias partidas de sus bienes: una magnífica colección de pintura repartida entre Madrid y Mejorada, no una inferior de relicarios, ornamentos, partidas de vidrios, las casas y hasta la iglesia del patronato⁶⁷. Cobró además diecinueve reales por limpiar las pinturas de la almoneda⁶⁸. Por ahora nos centraremos en las obras muebles realizadas por Alonso con la colaboración de varios artífices entre los que se encontraba su hermano Ginés.

El 10 de mayo de 1614, cuando todavía no se había terminado el retablo de la capilla mayor de Mejorada, la viuda de Heredia llegó a un acuerdo con Alonso Carbonel sobre el abono de las cuentas pendientes que habían quedado sin pagar tras la muerte de su marido. En ese clima de confianza antes aludido, la viuda aducía que las obras no habían sido concertadas por lo que era necesario llegar a un acuerdo amigable. El escultor manchego cobraría 4.000 reales por el retablo mayor de la parroquia, su custodia, un relicario grande en forma de retablo y por un arca. La misma escritura reconocía que en vida del secretario Carbonel ya había cobrado otros 4.892 reales⁶⁹. A estas cantidades habría que añadir 250 reales más recibidos para terminar el retablo. Descontando el valor tasado del relicario y del arca, el retablo debió de costar en torno a los 6.000 reales.

Las cuentas de la testamentaria de González de Heredia recogen los gastos corrientes realizados por los artífices que acudieron a la instalación del retablo. Carbonel se trasladó a la villa con, por lo menos, dos oficiales de su taller que tardaron apenas doce jornadas en asentar la obra. El escultor concertó además el trabajo de Pedro de Getafe, nombrado en las cuentas como entallador y ensamblador⁷⁰. El estofado estuvo a cargo de

⁶⁷ El 3 de abril de 1614 tasó la colección de pintura formada por más de un centenar de cuadros que se distribuía en el oratorio y en el escritorio de la casa de Madrid. Entre ellos había una buena representación de pintura flamenca, retratos de personajes de la familia Heredia, reyes y países. Cuatro días después hizo lo propio con setenta y cinco lienzos que habían sido traídos desde Mejorada, entre los que destacaba una numerosa colección de retratos de emperadores y reyes. En el mismo mes valoró los ramilletes, bolas y relicarios. El 2 de mayo le tocó a los relicarios y demás objetos sagrados que se guardaban en la iglesia de Mejorada, entre los que se encontraba el arca de madera y un relicario grande en forma de retablo que él mismo había realizado. Juan de Urosa, alarife de la villa, y Alonso Carbonel —titulándose como escultor y arquitecto— tasaron en 35.000 ducados las casas de la plazuela de San Sebastián y en 4.000 ducados otras casas con jardines, estanque y arboleda situadas junto a los Agustinos Recoletos el 25 de junio de 1614; y un día después, el manchego en solitario valoró la capilla mayor, retablo, sacristía y torres de la iglesia de Mejorada en 6.000 ducados, en AHPM, pr. 3569, fs. 997-1065.

⁶⁸ *Ibidem*, f. 1327 r.^o

⁶⁹ Las informaciones realizadas corroboraban estas noticias. La escritura recoge el testimonio —además del citado Juan Ortiz de Zárate— de Marcos Pérez de Prado, oficial en el escritorio del difunto, y de Juan de Francia, su criado, en AHPM, pr. 3569, fs. 991-993 (10-V-1614).

⁷⁰ La cantidad gastada en la instalación del retablo se descontó del cuerpo de hacienda que restó a la

Urban y de Juan Bautista de Barahona, mientras que en las tareas de dorado del retablo y la custodia intervino Juan de Espinosa⁷¹.

Como tantos otros, el retablo desapareció en alguno de los saqueos que sufrió la iglesia a lo largo de su historia⁷². No sabemos pues cómo era su estructura que debía de cubrir todo el testero plano de la iglesia. Parece lógico pensar que en sus nichos se distribuyeran esculturas y pinturas. En el remate una Virgen y un San Juan de pintura —por los que Ginés Carbonel cobró 100 reales— acompañaban a un Cristo crucificado⁷³. Esta noticia tiene un interés añadido ya que constituye una prueba fehaciente de la actividad de pintor sobre lienzo de Ginés. Creemos que esta práctica fue realizada en momentos puntuales, bien para su uso particular que explicaría los cuadros inventariados a su muerte, o bien para pequeños encargos como el de Mejorada. Tampoco habría que descartar su intervención, ayudando a su hermano Alonso, en la limpieza y tasación de las pinturas de la testamentaria del secretario González de Heredia.

Queda también constancia documental de otros trabajos realizados por Carbonel en el mobiliario y objetos ornamentales de la iglesia de Mejorada. Como vimos en el concierto de 1614, cobró 4.000 reales por el retablo, su custodia, un relicario y un arca. De la custodia no sabemos nada. Alonso Carbonel tasó en mayo de 1614 un *relicario grande de forma de retablo en que ay reliquias de madera dorada* en 1.500 reales⁷⁴. Sin duda se trata del realizado por el escultor pocos meses antes. Su valor confirma que era grande si lo comparamos con lo que se estilaba en este tipo de obras. Este retablo se encontraba entre los bienes inventariados en Mejorada, casi con toda probabilidad en su iglesia, y serviría para exponer al público los restos sagrados en aquellos días indicados por el santoral. El secretario se apuntaba de este modo a la moda de la época, al coleccionismo de reliquias de santos. Lo mismo sucedería con el arca pagado en el citado concierto del 10 mayo de 1614. Carbonel la tasó ocho días antes en 1.200 reales definiéndola como *una*

muerte de Francisco González de Heredia. La memoria recoge los gastos desglosados de trece jornadas, más otros que se realizaron en la obra de la iglesia. Aunque la cuenta está firmada el 5 de octubre de 1614 las jornadas abarcan desde el 19 al 31, posiblemente del mes de agosto. En ellas además se recogen los gastos de manutención de los oficiales y del maestro. Así sabemos que un oficial cobraba 5 reales y $\frac{1}{2}$ por jornada trabajada o que Carbonel estuvo dos días levemente enfermo, en los que fue regalado con una suculenta gallina, en AHPM, pr. 3569, fs. 1340-1341.

⁷¹ Martín de Gopegui, oficial del difunto, se encargó de la compra del oro para el dorado, en AHPM, pr. 3569, f. 1334 v.º. Juan de Espinosa se obligó a dorar el retablo y la custodia por 1.480 reales recibiendo 400 por el trabajo de los meses de abril y mayo, en *Ibidem*, f. 1413. Urban y Juan Bautista de Barahona cobraron 2.000 y 300 reales respectivamente por el estofado, en *Ibidem*, f. 1467.

⁷² BARRIO MOYA, 1979, p. 41.

⁷³ AHPM, pr. 3569, f. 1329 r.º

*arca de madera dorada en que esta el cuerpo de san primytivo*⁷⁵. Servía pues para guardar los restos de otro santo que se exponía a la vista de los feligreses de Mejorada.

Otros trabajos menos decorativos emplearon a Carbonel en aquellos días. Tras la muerte del secretario se ocupó de acondicionar el lugar donde iban descansar sus restos. No olvidemos que todos los adornos de la capilla mayor se realizaron con la intención de servir de marco al enterramiento de la familia González Heredia. Así la tumba, los hacheros y el ataúd del difunto quedaron a cargo del manchego⁷⁶.

Finalmente incluir entre estas obras el púlpito de la iglesia de aquel lugar realizado en los meses posteriores a la muerte del secretario. Las cuentas de la testamentaria recogen un pago de 350 reales a favor de Juan de Echalar por su hechura. Se añade además que de esta cantidad, cobró 140 reales de Martín de Gopegui y 210 reales de mano de Alonso Carbonel, que a su vez los había recibido de doña Inés de Huidobro⁷⁷. Parece pues que en la ejecución de esta obra, como en las anteriores, medió la intervención y la traza de Carbonel. Juan de Echalar, aunque a veces sea nombrado como escultor y *architeto*, fue más conocido en estos años como ensamblador. Cinco años después realizaría con la traza de Carbonel un retablo en el convento de Santo Domingo el Antiguo de Toledo para Sebastián de la Huerta.

Hasta aquí las obras muebles de la iglesia de Mejorada. A ellas hay que añadir las que se llevaron a cabo en su sacristía, torre y chapitel, y en la residencia madrileña del secretario Heredia. En todas ellas debió de intervenir Juan de Urosa, presentado como alarife de villa en las tasaciones que llevó a cabo en la testamentaria del difunto. Sabemos además por su trayectoria profesional y, más en concreto, por su testamento que trabajó como maestro de obras⁷⁸. ¿Qué papel tuvo Carbonel en estas construcciones? Las circunstancias apuntan a que fue director de todas ellas y que actuó como arquitecto en su sentido más estricto. Por primera vez que sepamos, en la tasación de toda la iglesia de Mejorada se intituló como *arquiteto*, prescindiendo del acostumbrado título de escultor. De este modo el 26 de junio de 1614 tasó la capilla mayor, su retablo, la sacristía y las torres en 6.000 ducados *auiendo echo tanteo de lo que todo lo susodicho costó y bale*

⁷⁴ *Ibidem*, f. 1056.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ Cobró por todo ello 345 reales, en *Ibidem*, f. 1324 v.º

⁷⁷ *Ibidem*, f. 1328 v.º

⁷⁸ Su testamento en AHPM, pr. 5800, fs. 1035-1040 (3-XI-1625).

*como persona que a pactado y visto gastar*⁷⁹.

Estas labores en Mejorada y Madrid estarían incluidas dentro del testimonio —que ya hemos transcrito más arriba— aportado por Juan Ortiz de Zárate, oficial de Heredia. Según el mismo, Alonso Carbonel dio trazas en las obras de Mejorada y Madrid. En ningún papel de la testamentaria se dice que el maestro de obras Juan de Urosa hubiera participado en estas tareas.

La muerte sorprendió al secretario Heredia sin ver terminadas las reformas de la iglesia de Mejorada, cuya ejecución había sido concertada con el citado Juan de Urosa. A mediados del 1614, cuando se ultimaba el asiento del retablo, los obreros seguían trabajando en la sacristía, torre y chapitel. Habría que esperar hasta finales de año para ver finalizada toda su construcción⁸⁰.

La *Planimetría general de Madrid* sitúa la residencia de Francisco González de Heredia, libre de cualquier carga, en el sitio número 1 de la manzana 234. El solar formaba un rectángulo cuyos lados cortos se abrían a las calles de Atocha (79 pies) y de las Huertas (76 pies), mientras que los largos lo hacían, uno al interior de la manzana (200 pies) y otro, un poco más largo (211 pies), a la calle del Cementerio, justo enfrente de la entrada de la parroquia de San Sebastián (fig. 11). El secretario, según su propio testimonio, compró el solar en 1602 donde sólo existía una casa *muy vieja*. Cuatro años después solicitaba la exención perpetua de huéspedes de aposento alegando que su intención era levantar un nuevo edificio con la dote de su mujer⁸¹. El beneficio le era concedido, según la *Planimetría*, el 14 de agosto de 1606.

No sabemos cuándo se iniciaron las obras. Todo parece indicar que en 1614 se le daban los últimos retoques a la casa pues todavía en esta fecha se debían algunos trabajos decorativos. En ese mismo año Alonso Carbonel, escultor y *arquitecto*, y Juan de Urosa, alarife de la villa, tasaron todo lo construido en 35.000 ducados, una cantidad muy elevada que refleja la importancia que llegó a alcanzar la residencia de los González de Heredia. El

⁷⁹ AHPM, pr. 3569, f. 1309 (26-VI-1614).

⁸⁰ La testamentaria de Francisco González de Heredia recoge varios asientos de pago por las obras de la sacristía, torre y chapitel. Los administradores del difunto, como ocurrió con el retablo, se ocuparon de pagar los materiales necesarios para las obras, así como las nóminas semanales de los peones de Juan de Urosa, en AHPM, pr. 3569, fs. 1332-1333 r.º; y 1336-1339.

⁸¹ AHN, Consejos, leg. 4417, n.º 70 (1-VIII-1606), citado en LICENCIAS, p. 3. El testimonio de la dote será corroborado años después por la propia interesada. Tras la muerte de Heredia, Inés de Huidobro solicitó al rey —en el habitual tono pedigrüño— una ayuda de costa para enjuagar los 24.000 ducados de censos y deudas sueltas que había heredado de su marido, *consumida su dote en la casa que labro en esta villa que no le es de provecho*. El rey le concedió una ayuda de costa de 6.000 ducados el 3 de mayo de 1615, en AHN, Estado, legajo 6403¹-18.

plano de Pedro Texeira (fig. 11) sólo nos muestra la fachada de la calle de Atocha, donde no se aprecia ninguna entrada principal. Estaba formada por un edificio de dos plantas con cuatro ventanas en cada nivel y una cubierta de tejado en la que se abrían los ventanucos que iluminaban los caramanchones que se citan en la tasación; en la esquina se erguía una torre de cinco pisos, más baja que su vecina de la parroquia de San Sebastián, culminada por un esbelto chapitel. No conocemos la articulación del resto de las fachadas. En la que corría enfrente de la iglesia debía de abrirse la *muy buena portada* que citan los tasadores. Se trataría de la portada principal de la casa, sobre la que descansaba un gran balcón, que el maestro de cantería Juan Bautista Limedo terminó de labrar en abril de 1614⁸².

Los tres años de trabajos (1611-1614) en las casas de Mejorada y Madrid propiedad de González de Heredia atribuidos a Carbonel por el oficial Ortiz de Zárate pudieran haber alcanzado la construcción de toda la residencia madrileña. Si por el contrario las obras hubieran comenzado antes de la primera fecha —tal vez pocos meses después de conseguir la exención de aposento— su intervención tendría que reducirse a las partes decorativas, como por ejemplo la portada principal cuyos últimos pagos se abonaron en 1614. Pero sin conocer las fechas de edificación de este solar es imposible saber hasta dónde alcanzó la responsabilidad del escultor y *architetto*. El testimonio es claro cuando afirma que Carbonel se dedicó durante este tiempo a dar trazas, concertar condiciones y ejecutar las obras. Si fuera éste su perfil profesional se acercaría, por primera vez que sepamos, al campo de la proyección arquitectónica. Con el dominio de la geometría aplicada a la carpintería, aprendida en casa de su padre, y del dibujo, los chapiteles que culminaban la iglesia de Mejorada y la mansión madrileña entrarían dentro de las posibilidades creativas del maestro.

3. TALLER Y FAMILIA: GINÉS CARBONEL.

Fue otro de los protagonista de la vida de Alonso Carbonel en la segunda década del siglo XVII. Nacido en 1579, Ginés era cuatro años mayor que su hermano. Tras unos años oscuros, en los que debió de vivir a caballo entre Albacete y Madrid, el pintor dorador se instaló en la Corte en torno a 1614. Será a partir de este momento cuando comience una relación profesional con Alonso que, con el tiempo, le abrirá de par en par las puertas de la casa y del taller de Antonio de Herrera.

⁸² El 30 de abril de 1614 se le pagaron 4.436 reales por hacer una portada de cantería en las casas de la calle de Atocha, en AHPM, pr. 3569, f. 1419 v.º. El dorado del balcón, realizado en estas fechas, costó 220 reales, en *Ibidem*, f. 1331 r.º

A diferencia de Alonso las circunstancias parecen señalar que Ginés aprendió el oficio de pintor en su lugar de origen o por lo menos en un taller ajeno a la Corte. El caso es que en 1606 trabajaba con su padre en las obras del ayuntamiento de Albacete. Hay que esperar hasta 1611 para localizar su presencia en Madrid, en concreto figurando como testigo en el concierto de la obras que iba a realizar su hermano en la casa de la calle de los Tres Peces⁸³. Poco tiempo después volvía a su villa natal donde en agosto de 1612 firmaba con el nombre de Ginés Carbonel Hurtado una escritura en compañía de su padre⁸⁴. En la misma se obligaba a pagar una cantidad con lo que le debía el convento de la Concepción de Albacete por el dorado que había realizado en uno de sus retablos. Así pues durante los primeros años del siglo Ginés trabajó en la zona manchega hasta que, tal vez atraído por los encargos de Alonso, decidió asentarse en la Corte.

Esto debió de suceder antes del verano de 1614, cuando Ginés empezó a prestar a su hermano diferentes cantidades para comprar y arreglar las casas de la calle del Ave María. A partir de entonces aparece ligado profesionalmente con él, primero, como ya hemos visto, en el retablo de la iglesia de Mejorada del Campo y más tarde en el retablo del doctor Montalbán.

El 29 de julio de 1615 los hermanos Carbonel contrataron con el doctor Gaspar Ruiz de Montalbán la ejecución del retablo de una de las capillas de la desaparecida iglesia parroquial de San Justo y San Pastor⁸⁵. Cuatro días antes Montalbán, clérigo beneficiado de esta parroquia, había comprado un altar, con una imagen de Nuestra Señora de la Cabeza, situado en el lado del Evangelio⁸⁶. Como en tantas ocasiones, el deseo del comitente era ser enterrado debajo de dicho altar y embellecerlo con un retablo y, en este caso además, con una lámpara de plata y dos cuadros del Nacimiento de Jesús y de la Epifanía.

La pintura y la escultura compartían la decoración de este retablo. Estaba formado

⁸³ AHPM, pr. 3625, f. 204 v.º (2-II-1611).

⁸⁴ AHPAB, Protocolos de Albacete leg. 2, exp. 5, f. 132 v.º-133 r.º (1-VIII-1612).

⁸⁵ AGULLÓ Y COBO, 1978a, pp. 37-38. La signatura del documento que publica Agulló no coincide con el legajo. A pesar de haber buscado en toda la escribanía no hemos encontrado la escritura de obligación. Como la mayor parte de la misma está transcrita, daremos por buena su información.

⁸⁶ AHPM, pr. 2561, s. f. (24-VII-1615). En ese mismo día fundó en su capilla cinco fiestas (Natividad de Jesucristo, San Juan Evangelista, La adoración de los Reyes, Encarnación de Jesucristo y San Juan Bautista) cantadas con sus vísperas y misas con diácono y subdiácono, en *Ibidem*. Ya en su testamento cerrado creó un vínculo con el que los poseedores de la capellanía tenían que pagar doce ducados al año en concepto de aceite a la persona que tuviere a su cargo la lámpara de plata de su capilla, en AHPM, pr. 3643, s. f. (6-VII-1634). Las visitas de la capellanía, en AHPM, San Justo y San Pastor, Libro antiguo de memorias y capellanías, f. 536 r.º

por un banco, un primer cuerpo flanqueado por cuatro columnas y un remate culminado en un frontón que cobijaba un *Espíritu Santo de bulto*. Los cuatro netos de las columnas estarían decorados con relieves de San Sebastián, San Lorenzo, Santa Lucía y Santa Bárbara⁸⁷. Entre ellos se colocarían tres lienzos de San Joaquín y Santa Ana ante la Puerta Dorada, la Epifanía y San Justo con San Pastor⁸⁸. En el panel central del cuerpo, seguro que el más ancho, se colocaría la imagen, ya existente, de Nuestra Señora de la Cabeza en un trono rodeada por tres ángeles de bulto y un grupo de doce serafines que posiblemente serían de altorrelieve⁸⁹. En los intercolumnios laterales se situarían dos pares de lienzos: dos mayores de San Juan Bautista y San Juan Evangelista; y sobre ellos, dos menores de un Ángel y de la Encarnación. Las columnas tendrían que ser de fuste estriado y capiteles corintios o compuestos. Según la descripción de la escritura, entendemos que el remate se coronaría con un grupo escultórico de la Historia de la Huida de Egipto que pertenecía al doctor Montalbán. Antiguo y maltratado, los Carbonel se comprometían a estofarlo y dorarlo de nuevo.

El retablo se realizaría conforme a una planta que está hecha. Al no citarse al autor de la misma, debemos adjudicársela a nuestro *architecto*. Toda la obra dorada y estofada, por la que cobrarían 3.000 reales, tenía que ser entregada para el día de Navidad de ese mismo año. No nos queda constancia de la intervención de otros artífices en el ensamblaje, en la talla de los relieves y en la manufactura de los lienzos de pintura. Así pues, hasta que los documentos no demuestren lo contrario, hay que atribuir todo el trabajo de madera a la mano de Alonso Carbonel; mientras que el dorado y estofado de la misma recaería en su hermano Ginés. Quedan por adjudicar los siete lienzos que iban a decorar los intercolumnios. No hay que descartar que, como en el retablo de Mejorada, Ginés pudiera haberse encargado de su ejecución.

Francisco Martínez, maestro de obras, se comprometió a hacer la bóveda del enterramiento según las condiciones de Alonso Carbonel. De la misma manera asentaría una lápida de piedra donde se recogerían los datos de las fiestas y memorias fundadas por el comitente. No nos ha llegado ninguna noticia más sobre este retablo, pues como ya se

⁸⁷ En este punto el documento no señala cómo debían de realizarse los cuatro santos por lo que presumimos, como solía ser habitual, que serían relieves de madera.

⁸⁸ Las condiciones son claras en este aspecto. Tenían que pintarse estos tres temas, incluido el de la Adoración de los Reyes Magos, por lo que el cuadro con este motivo, que existía en el altar con anterioridad, no debió de integrar el nuevo retablo.

⁸⁹ La imagen de Nuestra Señora de la Cabeza permanecía en este lugar en 1629, según QUINTANA, p. 175.

señaló, esta iglesia fue demolida a finales del siglo XVII para levantar en su solar a mediados del siglo siguiente la actual iglesia de San Miguel, sin que sepamos qué sucedió con el mobiliario artístico original.

Asentado laboralmente en Madrid, en febrero de 1616, cuando estaba a punto de cumplir los treinta y siete años de edad, Ginés Carbonel se casaba con María Sánchez, huérfana del maestro de cantería del mismo apellido (árbol genealógico D). La joven llegó al altar con apenas veintiún años, con toda probabilidad a instancias de su cuñado Antonio de Herrera. El 15 de febrero la madre de la novia, del mismo nombre y apellido, concertaba el matrimonio con el pintor⁹⁰. Contribuiría a las cargas del matrimonio con una dote de apenas 1.568 reales y 24 maravedíes, más la parte que le correspondiese de la cantidad que la hacienda real debía a su difunto padre. La verdad es que el dorador no hizo un gran negocio. La cantidad aportada por la joven era muy modesta, más aún si observamos las partidas que la componían: casi el 72 % se lo llevaba una parte de la casa de la calle de San José, pero su valor se le pagaría en ropa blanca, vestidos, joyas y ajuar de casa; una deuda de un vecino de Sonseca significaba el 23 %; y apenas un 5 % lo componía un majuelo en la citada villa toledana⁹¹. Por su parte Ginés se comprometía a aumentar los bienes privativos de la novia en 400 reales. La boda se celebró un día después en la parroquia de San Martín, siendo testigos del enlace Alonso Carbonel, Antonio de Herrera y Antón de Morales, los tres escultores que trabajaban juntos en el retablo de la Magdalena de Getafe⁹².

Ahora bien, ¿qué beneficio añadido iba a sacar de todo esto Ginés Carbonel? Sin duda alguna su participación en las obras contratadas por el taller de Antonio de Herrera. El escultor se ganaba un colaborador fiel en el trabajo del dorado que no en vano era una especialidad sometida, en lo que respecta a la contratación del retablo, a los oficios de la madera y de la pintura. Y la verdad es que en este último campo parece que Ginés no había acabado de responder a las expectativas creadas. Desde esta época se centraría de lleno en el dorado sin que se le conozcan nuevas incursiones profesionales en el campo de la pintura de caballete.

⁹⁰ Fueron testigos de la escritura su hermano Alonso Carbonel, Antonio de Herrera y el ensamblador Miguel Tomás, quien firmó de parte de la otorgante por no saber hacerlo AHPM, pr. 4855, fs. 333-336 r.º (15-II-1616). Cuatro días después se otorgó la carta de pago, en *Ibidem*, fs. 358-361 (19-III-1616), citado por CRUZ VALDOVINOS, 1989, p. 202.

⁹¹ El mismo día que otorgó la carta de pago, daba un poder a favor de su suegra para cobrar en Sonseca la citada deuda y lo correspondiente al majuelo vendido, en AHPM, pr. 4855, fs. 364-365 (19-III-1616)

Los recién casados habitaron en las casas de la calle de San José, con toda probabilidad en los aposentos que habían ocupado Antonio de Herrera y su mujer Sebastiana Sánchez. El escultor se había trasladado a vivir en torno a 1614 a la calle de la Ballesta a pocos pasos del domicilio de los Sánchez⁹³. Los resultados profesionales de este matrimonio no se hicieron esperar. Los años 1616 y 1617 serán fructíferos en la colaboración entre Ginés Carbonel y Antonio de Herrera. Del siguiente año sólo sabemos que la relación entre los dos profesionales continuaba. En febrero de 1618 Ginés bautizó a su primer hijo, de nombre Blas, siendo su madrina Sebastiana Sánchez, mujer del escultor⁹⁴. Pero un hecho desconocido, tal vez algún problema relacionado con la herencia del difunto cantero, separó a los dos familias un año después. En abril de 1619 Ginés adquiría una casa en la calle del Olmo, a pocos metros del domicilio y taller de su hermano Alonso. Se puede decir que ya en esta fecha se había consumado el divorcio entre Antonio de Herrera y los Carbonel, que supondría a su vez el final de la relación profesional entre estos artífices. Antes de pasar a narrar estas diferencias, abordaremos los encargos compartidos en 1616 y 1617.

Ya en la segunda mitad de 1616 el escultor y el dorador trabajaban juntos en un encargo desconocido. Sólo sabemos que en los primeros días de 1617 el ensamblador Miguel Tomás se obligó a realizar una urna según la traza firmada por Herrera, Ginés y la comitente María de las Nieves⁹⁵. La obra contratada formaría parte de un encargo de mayor entidad, tal vez un nicho funerario o un retablo con reliquias de algún santo. Parece además que Herrera llevaba la voz cantante en este concierto ya que el ensamblador se ponía a sus órdenes en lo que concernía a los detalles que adornarían la urna. Tomás era un colaborador habitual de este escultor. Pocos meses atrás se había ocupado del ensamblaje del retablo para la capilla del capitán Gabriel de Rojas Páramo en la iglesia parroquial de Illescas, contratado en agosto de 1615 por Herrera⁹⁶; y recordemos que desde

⁹² AHDm, PSM, Libro 3 de Matrimonios, f. 2 v.º (16-II-1616).

⁹³ En concreto al número 11 de la manzana 362, privilegiado el 24 de marzo de 1614 por Antonio de Herrera, en PLANIMETRÍA, p. 296. A mediados del año siguiente, cuando reconocía una deuda con un alguacil de Corte, se anotaba que vivía en sus casas de la calle de la Ballesta, en AHPM, pr. 4855, fs. 195-196 r.º (15-VII-1615).

⁹⁴ AHDm, PSM, Libro 8 de bautismos, f. 23 r.º (21-II-1618).

⁹⁵ Tomás se obligaba a realizar la urna en cinco semanas cobrando por ella 800 reales en dos pagas, en AHPM, pr. 4855, fs. 514-515 (15-I-1617).

⁹⁶ Las condiciones del retablo de Illescas, en AHPM, pr. 1867, f. 1054 (3-VIII-1615), citado en MATILLA TASCÓN, 1993, p. 252. Herrera y Tomás declaraban haber cobrado las últimas cantidades por este retablo, en AHPM, pr. 1874, fs. 105-106 (3-II-1616). No hay ninguna relación entre este retablo y la obra de la urna contratada en los primeros días del año siguiente.

1613 participaba en el mayor de la Magdalena de Getafe.

En 1617 Ginés Carbonel se concertó con su cuñado en otros dos retablos. El 28 de enero los dos artistas se comprometieron con Mariana de Rojas, viuda de Alonso Sánchez, barbero y cirujano, a realizar la madera y el dorado de un pequeño retablo que se tenía que situar en el primer pilar de la iglesia del convento de la Santísima Trinidad⁹⁷. Como en el caso anterior, aunque la traza estaba firmada por los otorgantes, parece lógico adjudicar su ejecución a la mano del escultor. El retablo —que debería estar terminado en tres meses contados desde la firma del contrato— estaba compuesto por un banco, un cuerpo flanqueado por dos columnas exentas y estriadas, y un frontón decorado con roleos y bolas. El trabajo de escultura se reducía a las cartelas de los dos netos, a los dos serafines del arco de la caja y a la talla del friso. El documento no dice nada sobre la escultura o lienzo que iba a decorar el nicho central. Por todo ello cobrarían 150 ducados⁹⁸.

Casi al mismo tiempo Antonio de Herrera, esta vez en solitario, contrataba un retablo con Hernando de Espejo guardajoyas de SM. El trabajo de madera estaba terminado para el mes de octubre de 1617, momento en que concertaba con Ginés Carbonel el dorado y estofado de las columnas, pedestales, cartones y pirámides del mismo⁹⁹. Por este cometido que le ocuparía hasta la Navidad de ese mismo año Antonio de Herrera le pagaría 1.800 reales en tres plazos.

Tal vez por la recomendación de su cuñado, Ginés Carbonel tuvo la ocasión de trabajar por primera vez para las Obras Reales. En marzo de 1618 intervino en la tasación del dorado y estofado realizados por Vicente Carducho en el retablo de la Inmaculada Concepción del convento de las Descalzas, cuya escultura había sido tallada por Antonio de Herrera. Bartolomé González y el citado Ginés lo hicieron por la parte del rey mientras que Antonio Lanchares por la del pintor. El trabajo quedó valorado en 12.690 reales¹⁰⁰.

En 1617 los herederos de Sebastián Sánchez —entre los que estaban Ginés Carbonel y Antonio de Herrera— concertaron la cantidad adeudada al difunto cantero por los trabajos realizados en la Torre Bahona y en los retundidos de los patios del Alcázar¹⁰¹. Los

⁹⁷ AHPM, pr. 4855, fs. 523-525 (28-I-1617).

⁹⁸ La primera paga de 50 ducados en AHPM, pr. 4855, f. 532 (16-II-1617). Una vez terminada la obra de madera cobraron otros 50 ducados de la viuda del cirujano, en *Ibidem*, f. 605 (21-V-1617).

⁹⁹ AHPM, pr. 4855, fs. 673-674 (8-X-1617).

¹⁰⁰ AGP, expedientes personales Caja 202-61 (12-III-1618), citado por LAPUERTA MONTOYA, 1999, t. II, pp. 612-612; y t. IV, pp. 578-579.

¹⁰¹ Sebastián Sánchez y Juan de Heras contrataron el 23 de abril de 1598 la finalización de la Torre de la Tapicería del Alcázar según el proyecto del maestro mayor Francisco de Mora, en AHPM, pr. 932, fs.

maestros encargados de la prosecución de la obra se obligaron a pagar 1.550 ducados en diferentes plazos. Hechos los primeros pagos, Ginés Carbonel y su mujer cobraron 372 reales procedentes de esta deuda el 17 de abril de 1619¹⁰². Pero al parecer ya en esta época las relaciones entre los Carbonel y Antonio de Herrera se habían deteriorado definitivamente.

4. LA VUELTA A MADRID. LOS AÑOS DE EXPANSIÓN DEL TALLER (1617-1620).

Habíamos dejado al escultor Alonso Carbonel en mayo de 1617, al tiempo del bautizo de su hija María en la parroquia de San Juan Bautista de Albacete. Poco tiempo después se debió de incorporar a la vida madrileña reclamado por su trabajo en el retablo de la Magdalena de Getafe, que aún estaba sin terminar, y en otras obras.

En lo personal, tras la turbulenta experiencia con su primera mujer, fue un periodo de aparente tranquilidad solamente roto por la muerte de su segundo hijo a los pocos meses de nacer (árbol genealógico B)¹⁰³. Su falta quedaría cubierta poco tiempo después con un nuevo varón, de nombre José, que nacería el 29 de marzo de 1620¹⁰⁴. María y el citado José fueron los dos únicos hijos del matrimonio que sobrevivieron. Esta nueva etapa en la vida de los Carbonel, coincide con el fallecimiento en Albacete de Alonso Carbonel y Villanueva, padre de nuestro protagonista¹⁰⁵. Con su muerte se cerraba una página en la historia de esta familia. Alonso y Ginés, según las noticias que hemos recopilado, nunca más volverían a su ciudad natal¹⁰⁶.

663-669, citado por CERVERA VERA, 1986, pp. 18, 20-25. Muerto Heras un año después, le sustituyó el maestro trasmerano Juan de Bocerraiz quien a su vez debió de fallecer antes de 1605. Finalmente la desaparición de Sebastián Sánchez en 1607 dejó la obra sin terminar por lo que la Junta de Obras y Bosques —sin atender a los derechos de los herederos de estos maestros— encargó su continuación a Miguel del Valle, Pedro Rodríguez Majano, Gaspar Ordóñez y Francisco Cerecedo. Tras un pleito entre los herederos y los maestros se llegó a un acuerdo según el cual tendrían que pagar a los primeros 1.550 ducados, en AHPM, pr. 2758, fs. 1255-1304 (4-IV-1617), citado por CRUZ VALDOVINOS, 1989, pp. 200-201. Pedro Rodríguez Majano abonó un plazo del pago de 400 reales, siendo testigos Antonio de Herrera y Ginés Carbonel, en AHPM, pr. 4855, fs. 642-643 (8-VIII-1617). Un segundo pago de 2.098 reales y 17 maravedíes, en AHPM, pr. 4856, f. 16 (13-I-1618).

¹⁰² Al parecer los herederos habían cobrado 4.465 reales, que fueron divididos en dos partes: una para la viuda María Sánchez y otra para los seis hijos, en AHPM, pr. 4856, fs. 386-387 (17-IV-1619).

¹⁰³ APSS, Libro 4 difuntos, f. 394 r.º (18-II-1619), citado por AGULLÓ Y COBO, 1978a, p. 38.

¹⁰⁴ Fueron sus padrinos los desconocidos Antonio de Losada y doña Catalina de Monzón, en APSS, Libro 7 Bautismos, f. 316, citado por MAZÓN DE LA TORRE, 1977, p. 418.

¹⁰⁵ AHDAB, Misas testamentales 164, f. 109 v.º (16-V-1619).

¹⁰⁶ Harto extraño resulta un poder otorgado en Madrid el 13 de enero de 1620 por Alonso Carbonel, *vecino de la villa de Albacete y residente en esta Corte*. Bajo el mismo se encuentra la firma de nuestro escultor, muy diferente a la de su padre. El poder era a favor de Marcos Pérez de Prado, residente en Sevilla, para cobrar 187 pesos (1.496 reales) de una cédula firmada en la ciudad de Perú. Una parte del dinero

En la segunda mitad de 1617 Carbonel contrataría la sillería de coro de la iglesia del convento de Nuestra Señora de la Merced. Es una obra hasta ahora inédita en el haber de nuestro escultor, que como tantas desapareció en la desamortización del siglo XIX. Supone además un antecedente de su intervención en el retablo mayor de este templo contratado en 1621.

La sillería de coro, como el retablo mayor, fue realizado poco tiempo después de haberse construido la iglesia, trazada en los últimos años del siglo XVI por Juan Bautista de Monegro¹⁰⁷. Gracias a una descripción de su interior, escrita en torno al año 1669, sabemos que el coro estaba situado sobre los pies de la iglesia¹⁰⁸. La misma fuente añade que *el choro [es] muy capaz con sillaria de nogal de muy hermosa labor, bastante para todos los religiosos deste convento*¹⁰⁹. La sillería debió de estar dividida en dos alturas pues Ponz nos describió su *orden superior* como dórico con columnas estriadas¹¹⁰. Según la misma fuente, era *antigua y bien ejecutada*, con sus respaldos decorados con ángeles cantores y músicos.

Podemos asignarle esta obra gracias a una carta de pago de 22 de mayo de 1618, según la cual Carbonel declaraba cobrar 1.100 reales del último plazo convenido por su asistencia de *manos, oficiales y materiales para ella*¹¹¹. Parece pues que no se trataba de una parte de la sillería, ni de un grupo de estalos sino de todo el conjunto que pudo haber diseñado el escultor. Pero también en este documento, tal vez para satisfacer algún dinero, se obligaba a entregar una *historia* de Nuestra Señora de la Concepción, sin compensación alguna, para el día de San Juan de ese mismo año. Aunque no se precisan más detalles, pudo tratarse de la escultura de bulto que presidiría la sillería, situada sobre su estalo principal. Ponz describe en este lugar una figura de Nuestra Señora sobre un trono de nubes y ángeles¹¹².

Con estos pocos datos y conociendo su futura intervención en el retablo mayor,

procedía de fray Juan Armero de la orden de los predicadores, quien pudiera ser el segundo de los hijos del carpintero Carbonel, cuyo rastro se pierde desde su nacimiento. El caso es que, fallecido su padre, Alonso Carbonel pudo suplantar su personalidad para facilitar las gestiones del cobro, en AHPM, pr. 3631, fs. 822-823 (13-I-1620).

¹⁰⁷ MARÍAS, 1983-1986, t. IV, pp. 243-244.

¹⁰⁸ La capilla de San José, la última del lado de la Epístola empezando desde la mayor, se situaba debajo del coro, en BNM, Ms. 2684, f. 51 v.º

¹⁰⁹ *Ibidem*, f. 62 r.º

¹¹⁰ PONZ, t. II, p. 72.

¹¹¹ AHPM, pr. 4927, f. 41 (22-V-1618).

¹¹² PONZ, t. II, p. 72.

cabe pensar que el arte y el trabajo de Alonso Carbonel gozaba en esta época de la confianza de los padres mercedarios. No habría que descartar que en estas mismas fechas el escultor contratara otras obras decorativas del convento y que tal vez su hermano Ginés, testigo de la escritura de 1618, participara de estos encargos.

Fruto de esta confianza, a finales de ese mismo año Carbonel imponía un censo de 150 ducados de principal en favor del monasterio de Nuestra Señora de la Merced¹¹³. A cambio de esta cantidad e hipotecando sus casas de la calle del Ave María, el escultor —tal vez necesitado de liquidez— se obligaba a pagar una renta anual de 7 ducados y ½ (5 %).

No menos importante fue su siguiente obra, sobre todo porque se conserva en su primitiva ubicación. El 18 de febrero de 1619 el ensamblador y escultor Juan de Echalar como principal y Alonso Carbonel como su fiador se obligaron con el secretario Sebastián de la Huerta (1576-1644) a construir un retablo en el coro de la iglesia del convento toledano de Santo Domingo el Antiguo¹¹⁴.

El comitente era un personaje muy ligado a la Ciudad Imperial¹¹⁵. Nacido en La Guardia (Toledo), siendo joven fue acogido en casa de su tío Francisco de la Huerta, quien antes de morir, en su última voluntad testamentaria, le encomendó al arcediano y canónigo de Cuenca don Luis de Castilla. En la Universidad toledana alcanzó el grado de licenciado en derecho y se granjeó el favor de Bernardino de Sandoval que, convertido en arzobispo de Toledo, le concedió un beneficio y el cargo de notario apostólico de la catedral. Bajo su protección fue nombrado asimismo secretario del arzobispado y del Tribunal de la Santa Inquisición (1616). Felipe IV recompensó sus servicios haciéndole secretario de SM (1629). Todavía en 1644, al redactar su testamento, agradecía la protección recibida del difunto cardenal dedicándole 200 misas¹¹⁶.

Como en el caso de su tío, el secretario mantuvo durante toda su vida unos lazos muy estrechos con el convento de Santo Domingo el Antiguo. Francisco de la Huerta le nombró en su testamento capellán de las memorias que había fundado en un altar cercano a la reja de su coro. Según cuenta el propio Sebastián de la Huerta, en un principio estaba solamente decorado con un calvario de *escultura antigua*¹¹⁷. Con el tiempo los

¹¹³ Repetía como testigo del documento su hermano Ginés, en AHPM, pr. 3630, fs. 312-318 (20-XII-1618).

¹¹⁴ AHPM, pr. 2311, fs. 420-425 (18-II-1619), citado por MARÍAS, 1977, pp. 323-325.

¹¹⁵ Han tratado algunos aspectos de su biografía CAMPOY, pp. 196-202; y CEDILLO, pp. 142-144.

¹¹⁶ El testamento original de Sebastián de la Huerta, en AHPM, pr. 5116, fs. 24-38 (20-I-1644).

¹¹⁷ Todos los pormenores relativos a la capellanía de Santo Domingo el Antiguo son relatados en la

responsables del convento trataron de enajenar el altar y la sepultura de los Huerta, por lo que el secretario tuvo que obligarse en escritura pública a gastar 1.000 ducados en un retablo y en una nueva bóveda de enterramiento.

Así las cosas en 1619 Sebastián de la Huerta decidió cumplir su obligación con el convento toledano. Tal vez en este momento ya había decidido que su cuerpo no iba a descansar en la bóveda de este altar sino en una capilla construida *ex novo* —en los primeros años de la década de los treinta— y dedicada a la Concepción en la iglesia parroquial de su villa natal. En la sepultura de Santo Domingo el Antiguo fue enterrada la familia de su primo Alonso Álvarez de Melgarejo, contador de la Inquisición de Toledo¹¹⁸.

Los citados Juan de Echalar y Alonso Carbonel se comprometieron a realizar solamente la obra de madera, según una traza firmada por el escultor manchego y el comitente. El trabajo, contratado por 2.800 reales, tenía que terminarse en seis meses que empezaron a correr la fecha de la escritura.

El retablo (fig. 12) es un magnífico marco arquitectónico del lienzo de la Anunciación pintado por Eugenio Cajés en 1620¹¹⁹. Se eleva, superando la línea de la sillería, sobre un gran pedestal formado por el altar central y dos zapatas de piedra berroqueña en las que están esculpidos los escudos de la familia Huerta. Su alzado se divide en un banco con el sagrario empotrado en su parte central, un único cuerpo y el remate con un frontón partido que flanquea el escudo y la cruz.

En su afán por resaltar su arquitectura Carbonel empleó un recurso muy “toledano”: el agrupamiento de columnas de orden corintio, fundidas como si se tratara de un pilar compuesto. El Greco utilizó esta articulación en el retablo mayor del Hospital de Nuestra Señora de la Caridad de Illescas y tal vez con anterioridad en la máquina principal de la iglesia del Colegio de doña María de Aragón (1596)¹²⁰. Construyó un sistema de superposición en tres planos: sobre el inferior, llano en su totalidad y casi enmascarado, adosó dos pares de columnas en cada lado, su tercio embebido, con su correspondiente

escritura de fundación de patronazgo, memorias y capellanías hechas por el secretario Huerta en las villas de La Guardia, el Romeral y Villaconejos, en AHPM, pr. 5115, fs. 445 v.º-446 r.º (17-XII-1643).

¹¹⁸ AHPM, pr. 5115, f. 446 v.º

¹¹⁹ La ficha con los datos de este cuadro, en ANGULO Y PÉREZ SÁNCHEZ, pp. 236-237.

¹²⁰ Sin entrar a valorar la colocación de los lienzos, entra dentro de lo posible que el Greco hubiera elegido los haces de columnas para dividir las calles del retablo, según la reconstrucción planteada, en PITA ANDRADE Y ALMAGRO GORBEA, pp. 84-87. Sobre los problemas que ofrecen las diferentes hipótesis de reconstrucción de esta obra, ver MARÍAS, 2001, pp. 57-74. La agrupación de columnas se repite en la arquitectura que decora el cuadro de *La expulsión de los mercaderes del templo* de la cofradía del Santísimo Sacramento de la madrileña parroquia de San Ginés, fechado entre 1610 y 1614, en WETHEY, 1962, t. II, p. 70.

entablamiento y frontón triangular partido; sobre ellas, en el centro, una tercera columna fusionada que repite toda la estructura del orden. Como señala Marías, este sistema, en estrecho vínculo visual con la decoración de la capilla mayor de la iglesia —en la que proliferan las pilastras corintias a modo de telón teatral que dirige la vista del espectador hacia la imagen de la Virgen— pudo haber sido confeccionado por Nicolás de Vergara el Mozo, más preocupado que El Greco por las relaciones entre retablo y marco arquitectónico¹²¹.

Entre la primera experiencia de Illescas y el retablo que nos ocupa el sistema, con algunas variantes, fue empleado por El Greco, Monegro y Giraldo de Merlo¹²². El cretense en el retablo de la capilla Ovalle (1607) de la iglesia de San Vicente —hoy en el Museo de Santa Cruz— de forma escalonada, con trozos de entablamiento pero sólo en dos planos con otras tantas columnas¹²³. Por su remate en frontón partido redondeado es un antecedente algo más sencillo del utilizado por Carbonel en Santo Domingo el Antiguo, sobre todo, porque sirve de marco a un lienzo de pintura, ajeno al entorno arquitectónico. En la misma dirección, si bien de forma más simple y sencilla, fue planteado en el cuerpo bajo de los retablos laterales del Hospital Tavera (1608). Con ritmo diferente (pilastra, media columna y cuarto de columna) Monegro fusionó también los soportes de la portada principal de la capilla del Sagrario de la catedral de Toledo (1608), esta vez con capiteles compuestos. Su frontón partido y escalonado en dos planos, como en el sepulcro de la misma capilla catedralicia, recuerda la disposición empleada por Carbonel¹²⁴. En el retablo mayor de la catedral de Sigüenza, ejecutado a partir de 1609 por Giraldo de Merlo, se utilizaron por primera vez a gran escala las columnas agrupadas, aunque esta vez con entablamentos lisos, en un alzado con órdenes superpuestos¹²⁵. Así surge de forma inédita en su cuerpo inferior, un soporte formado por tres fustes y cuatro volutas jónicas.

En dórico, jónico, corintio y compuesto, las agrupaciones de columnas o pilastras fueron recogidas en el *Extraordinario libro di architettura* y en *Il settimo libro de*

¹²¹ MARÍAS, 1983-1986, t. II, p. 113.

¹²² Citar tan sólo otra espléndida aplicación de las columnas agrupadas que hoy en día podemos contemplar en el retablo mayor de la parroquia de San Juan Bautista de Arganda del Rey. Esta obra, de cronología y autoría imprecisas, procede de un convento de clarisas de Calatayud, en RETABLOS, pp. 196-197.

¹²³ WETHEY, t. II, pp. 75-76; y MARÍAS, 1983-1986, t. II, pp. 113-114.

¹²⁴ *Ibidem*, pp. 155-156.

¹²⁵ Las pocas noticias sobre este retablo, del que desconocemos la responsabilidad de su traza, en PÉREZ-VILLAMIL, pp. 212-213; y MARÍAS, 1981, p. 174.

Sebastiano Serlio¹²⁶: en una portada dórica con arquitrabe resaltado (Libro Extraordinario); en la séptima propuesta de una fachada de dos cuerpos, jónico y corintio (Libro VII); y en la duodécima de la misma serie (Libro VII) con columnas de orden compuesto¹²⁷. En todos los casos la acumulación de los soportes enriquecía los flancos del ingreso. En este registro hay que analizar esta receta utilizada de una forma ornamental desde el primer renacimiento, principalmente en su vertiente véneta. En su versión de agrupamiento de pilastras, ya estaba presente en la mazonería que enmarcaba el tríptico de la familia Pesaro, pintado (1488) por Giovanni Bellini, que se conserva en la sacristía de la iglesia veneciana de Santa María dei Frari. Que fue una estructura decorativa bien conocida lo demuestra una aplicación menos ortodoxa, en cuanto a sus proporciones, que se puede contemplar en la catedral de Jaen, en el marco arquitectónico de los respaldos de su sillería baja. Su salto a la arquitectura propiamente dicha, siempre en portadas sin necesidades estructurales, debió de darse poco tiempo después. Un bello ejemplo lo tenemos en el cuerpo intermedio de la fachada del escenario del Teatro Olímpico de Vicenza, flanqueando los pequeños nichos-ventana que cobijan las esculturas¹²⁸. Pero no sería Palladio el divulgador de este sistema sino Serlio en los libros más teñidos de fantasías manieristas¹²⁹. En el citado ejemplo de la portada dórica, el tratadista reconoce que su estructura era licenciosa por el saliente que hacía el friso, arquitrabe y cornisa.

Seguramente se debe al genio de Miguel Ángel la agrupación de pilastras que separaban los tramos del último cuerpo del patio del palacio Farnese en Roma. En esta ocasión, con un sentido más estructural, sirvieron para acentuar las divisiones verticales del alzado¹³⁰.

Intuimos que la utilización de este recurso decorativo en el medio toledano, en las diferentes versiones arriba expuestas —de manos de El Greco o Nicolás de Vergara el Mozo— debió de producirse a través de los últimos libros de Serlio en cualquiera de sus ediciones o compilaciones, nunca traducidas al castellano¹³¹. Aunque como señala Marías

¹²⁶ Menos claro, aunque digno de mención, es la unión de pilastras de la fachada principal de un ejemplo de templo de cruz latina del Libro V, publicado por primera vez en 1547.

¹²⁷ Otra aplicación decorativa en una chimenea de sala o cámara, en jónico, del Libro VII.

¹²⁸ Última obra de Palladio, su proyecto del proscenio con dos soluciones acoge en ambas la solución citada. Un estudio resumido de su proceso constructivo, en PUPPI, pp. 278-282.

¹²⁹ Un resumen de la evolución estilística marcada por los últimos libros de Serlio, en FROMMEL, pp. 352-353.

¹³⁰ Un repaso de su complejo proceso constructivo, en ACKERMAN, pp.182-186.

¹³¹ El *Extraordinario libro* fue publicado por primera vez en Lyon, 1551, conociendo varias

esta unión de columnas recuerda los pilares de Siloé de la catedral de Granada, el uso de uno y otro motivo es radicalmente diferente en cuanto a su concepción estructural¹³². Carbonel debió de asumir su empleo —así como el frontón partido y el escudo en su interior— de los retablos y portadas toledanos de la primera década del siglo XVII, conociendo tal vez los citados libros del boloñés. De forma paradójica, el uso que hace de la sintaxis clasicista es hasta cierto punto pedante, aplicándola hasta el interior de las partes del frontón. En la estructura de Santo Domingo el Antiguo se superponen pues los recursos manieristas, según la segunda oleada de Serlio en España, con un sentido decorativo basado en la acumulación de elementos en diferentes planos, siempre en rigurosa correspondencia. Esta repetición, una vez superada la primera confusión, amplifica la sensación de relieve de la estructura, acentuada por el tratamiento escultórico de las decoraciones del orden, y favorece el efecto de claroscuro. Con esta obra Carbonel dio un paso más en la superación de la arquitectura arquitrabada de raigambre vitruviana, rémora del clasicismo heredado del Escorial.

Por lo demás el retablo que hoy podemos contemplar se corresponde con las condiciones pactadas por Carbonel. En los netos de las columnas (fig. 13) se prescinde de la escultura a favor de una gran hoja de acanto, como si de una ménsula se tratara, que anuncia la decoración vegetal de los capiteles corintios. A esta altura el intercolumnio se divide en tres partes: una portada central con frontón triangular que sirve de puerta al sagrario y donde debió de existir un pequeño lienzo de la Resurrección; y dos cuadritos del martirio de San Sebastián y San Francisco en la Porciúncula atribuidos al pincel de Angelo Nardi¹³³. Los fustes de las columnas —de 9 módulos y medio— son estriados, con

ediciones hasta finales de siglo (Lyon 1558 y 1560; Venecia, 1557, 1558, 1560 y 1567). Fue incluido en las ediciones completas de las obras de Serlio, de 1584 y 1660, en esta última como Libro VI. Por su parte el VII fue publicado por Jacopo Strada, con el manuscrito original vendido por Serlio, en Francfort, 1575, con dos ediciones más en Venecia, 1584 y 1600. Formó parte del *Tutte l'opere* del boloñés. Sobre las ediciones de estos libros, ver SCHLOSSER, pp. 358-359; y SAMBRICIO, pp. 109-117.

Heredados de su padre, en el inventario de los bienes de Jorge Manuel al tiempo de su segundo matrimonio (1621) se registraron el Libro I de Serlio, otro del mismo autor sin ninguna especificación y unas *Prospetibas y antigüedades de Roma* que serían el Libro II y III, según MARÍAS y BUSTAMANTE GARCÍA, 1981, p. 49. Entra dentro de lo posible que poseyera la edición compendiada de los siete primeros libros de 1584.

¹³² Reconociendo su lejanía, citaba el Libro II de Sebastiano SERLIO y el *Discorso sopra la castramentatione* de Guillermo de CHOUL (Venecia, 1575), en MARÍAS, 1983-1986, t. II, p. 112; y MARÍAS y BUSTAMANTE GARCÍA, 1981, p. 35.

¹³³ PÉREZ SÁNCHEZ, 1965b, p. 113; ANGULO Y PÉREZ SÁNCHEZ, p. 286. Las cuentas de este retablo fueron rescatadas por Campoy del archivo particular de Sebastián de la Huerta que se guardaban en los armarios de la sacristía de la capilla de La Guardia. Sin citar los artífices de las obras, el cuadro de la Encarnación de Cajés costó 5.000 reales, los pequeños atribuidos a Nardi 500 reales y el desaparecido cuadrillo de la Resurrección 66 reales, en CAMPOY, p. 201.

el tercio inferior *machihembrado*. Sostienen un entablamento (fig. 14) muy decorativo con un arquitrabe de tres fajas y talón —con dos líneas de *rosario o quentas*—, un friso con *muy buenos cogollos de talla y ojas muy bien arpadas*, y una cornisa muy desarrollada y ortodoxa (cimacio, denticulo y óvolo), en cuyo vuelo se cobijan los casetones con rosetas entre los modillones. Esta partición, como señala la escritura, se repite en el entablamento de los frontispicios rotos. Culminan el retablo dos pequeños escudos en las esquinas —sobre campo de oro un roble sinople con lobo pasante— y uno principal con escaques en el centro.

A poco de terminar este retablo, Alonso Carbonel presentó su candidatura a la plaza de aparejador de Aranjuez vacante por la muerte de Bartolomé Ruiz. El 14 de septiembre de 1619 firmó un memorial dirigido a la Junta de Obras y Bosques en el que se ofrecía a servir la dicha plaza y la de escultor del rey con el mismo salario y gajes¹³⁴. Exponía como méritos profesionales el haberse ocupado en las obras y trazas de la Encarnación —circunstancia ésta a la que ya nos referimos— y en los trabajos de los estuques del Pardo. Aludía también a un desconocido abuelo llamado Juan Armero, tal vez un antepasado, que había peleado en las guerras de Flandes sin haber sido recompensado. Carbonel trataba de hacer atractiva su oferta con la posibilidad de ostentar dos plazas con un único sueldo, sabedor de los problemas económicos que aquejaban a las Obras Reales. El puesto de escultor estaba sin cubrir desde la muerte de Pompeo Leoni en 1608 y parece que no había mucho interés en un nuevo nombramiento. Esta solicitud, un tanto dispersa, no favorecía los intereses del candidato pues a priori los perfiles de una y otra plaza diferían bastante. Por este motivo, para no presentar un curriculum demasiado descompensado, Carbonel debió de omitir buena parte de sus méritos profesionales como escultor y trazador de retablos.

El otro candidato, Agustín Ruiz, solicitó la plaza ateniéndose a los méritos alcanzados por su difunto padre Bartolomé Ruiz¹³⁵. Añadía además que su suficiencia para ejercer el cargo podía ser avalada por el maestro mayor —en aquellas fechas Juan Gómez de Mora— y por Juan Bautista de Monegro, con quien al parecer había aprendido su oficio.

La plaza recayó en la persona de Agustín Ruiz. Nos falta conocer cuáles fueron los

¹³⁴ AGS, CySR, leg. 328, fs. 99-102 (14-IX-1619), citado por MARTÍN GONZÁLEZ, 1958a, pp. 125-126; e ÍDEM, 1991, p. 149.

¹³⁵ Su madre Brígida Fernández presentó un segundo memorial en el que exponía el estado de necesidad, viuda y con cinco hijos pequeños que mantener, en el que se encontraba, en *Ibidem*.

argumentos de la Junta para tomar esta decisión. Su perfil profesional, aunque más modesto, no difería mucho del que en estas fechas presentaba Carbonel. Se había formado en el mundo del retablo como escultor y principalmente ensamblador. Entre 1609 y 1621 se le conocen varios informes sobre retablos para el Consejo de la Gobernación del Arzobispado de Toledo¹³⁶. Lo llamativo del caso es que siete años después el propio Juan Gómez de Mora —quien tuvo que estar detrás de esta elección— desecharía la candidatura del citado Agustín Ruiz a la plaza de aparejador del Alcázar de Madrid por considerar su trayectoria de ensamblador ajena al puesto que, según el maestro mayor, requería el dominio del arte de la cantería¹³⁷. Se puede concluir que en esta designación de 1619 pesaron los motivos humanitarios por la situación que pasaba la familia Ruiz o que ya en este año, en el caso de Mora, su animadversión hacia Alonso Carbonel había comenzado a manifestarse.

Coincidiendo con las informaciones de las probanzas del pleito de doradores Alonso y Ginés Carbonel —éste sólo intitulado como pintor— contrataron la ejecución de un retablo para el convento de religiosas dominicas de Santa Catalina de Sena, situado en la plaza del duque de Medinaceli, hoy de las Cortes. El 7 de mayo de 1620 se obligaban con un desconocido Juan Vanes a realizar la obra de madera, estofado y dorado¹³⁸. En este caso varios factores se conjugan para que no sepamos gran cosa sobre esta máquina: la escritura aporta escasos datos, el convento desapareció el siglo pasado y su mobiliario artístico no llamó la atención de curiosos y diletantes¹³⁹.

El retablo ocuparía el espacio entre un altar de ubicación desconocida y el techo de la iglesia. Tenía que estar terminado para el 25 de septiembre del mismo año, cobrando por el trabajo 1.300 reales en tres plazos, una cantidad no muy elevada. Pero sin duda lo que más interesa es que la traza estaba firmada por los otorgantes y por el padre Juan Bautista Maíno, de la orden de Santo Domingo del Colegio de Santo Tomás. Su presencia pudo deberse bien porque fue llamado por este convento de su orden para supervisar la traza de Alonso Carbonel o bien porque en el retablo se iban a colocar uno o varios cuadros firmados de su mano.

¹³⁶ GUTIÉRREZ GARCÍA-BRAZALES, 1982, p. 187.

¹³⁷ AGS, CySR, leg. 332 (11-XII-1626).

¹³⁸ AHPM, pr. 3980, fs. 80-81 (7-V-1620), citado por MATILLA TASCÓN, 1993, p. 79.

¹³⁹ Ponz apenas dedica un aprobado al retablo mayor que lo cree hecho por mandato del duque de Lerma, en PONZ, t. II, p. 172. El autor desconocido de una guía contemporánea, tal vez Felipe de Castro, se detiene en los pedestales del retablo mayor y en unas medias figuras que decoraban el altar de una capilla, imposible de identificar con el retablo realizado por los Carbonel, en CORRAL, 1979, p. 70.

El bajo precio estipulado en el concierto no concuerda con la envergadura del retablo, que debía de llegar hasta el techo de la nave¹⁴⁰. A poco que ésta fuera alta nos encontraríamos con una estructura de madera de consideración. Estas dos circunstancias solamente se explican si se tratara de un retablo-cuadro, tan sólo un marco de madera dorada para colocar un gran lienzo. De esta manera entenderíamos también la casi total ausencia de condiciones sobre su hechura. En este sentido la guía artística de Madrid atribuida a Felipe de Castro nos habla de las pinturas que *ay en el cuerpo de la yglesia*¹⁴¹. Tal vez alguna de ellas estuvo enmarcada por el retablo de los Carbonel¹⁴².

Interesante sin duda que un personaje como Maíno estuviera en contacto con los hermanos Carbonel. Un mes antes de la firma de este concierto el pintor dominico testificaba en el pleito de los doradores, llamado por la parte de los pintores que encabezaba Ginés. Ya en esta época, con cuarenta y dos años como él mismo declara, era un pintor con un prestigio consolidado¹⁴³. Su nombre sale a relucir en la undécima pregunta que los pintores presentaron en la segunda probanza, la de las tachas realizadas por los doradores. En ella se inquiría a los testigos si Maíno era maestro del príncipe, el futuro Felipe IV, y de los señores infantes. Eugenio Cajés no sólo respondió afirmativamente a esta pregunta sino que también definió al dominico como *excelente pintor*.

La colaboración profesional de los hermanos Carbonel fue cada vez más estrecha durante estos años tal vez favorecida por la enemistad creada con el escultor Antonio de Herrera. Ésta debió de generarse en 1619 por causas que desconocemos. La primera consecuencia de la misma sería el cambio de domicilio de Ginés Carbonel y su mujer María Sánchez. El 9 de abril de ese mismo año adquirirían una casa en la calle del Olmo muy cerca del taller de su hermano. En esta vivienda de la parroquia de San Sebastián nacería el 6 de enero de 1621 Baltasar, segundo hijo del matrimonio, que sería apadrinado

¹⁴⁰ Por comparar simplemente decir que el retablo-cuadro de la parroquia de Torrelaguna, del que nos ocuparemos más adelante, fue contratado por Carbonel en 4.400 reales sin el dorado, en AHPM, pr. 1545, fs. 291-296 (4-IV-1628), citado por MATILLA TASCÓN, 1988, p. 395.

¹⁴¹ CORRAL, 1979, p. 70.

¹⁴² Mucho más difícil es saber si el cuadro o los cuadros pudieron ser pintados por el dominico. Una posibilidad muy remota, sin visos de ser documentada, podría relacionar este retablo-cuadro con una pareja de lienzos de Santo Domingo y Santa Catalina de Sena, salidos de su mano, que se conserva en los depósitos del Museo del Prado. Expuestos en el Museo de la Trinidad, su procedencia anterior es desconocida. Su inusual formato trapezoidal, con un lado curvo, delata que fueron cortados para colocarse en el remate de un retablo. La ficha de estos lienzos con su descripción física, en ANGULO Y PÉREZ SÁNCHEZ, pp. 313-314.

¹⁴³ CADIÑANOS BARDECI, 1987, p. 245; y PÉREZ SÁNCHEZ, 1997, pp. 119-120.

por Alonso Carbonel y doña Ana de Seseña¹⁴⁴.

Antes de la contratación del retablo de la Merced, Ginés Carbonel participó —que sepamos— en el dorado de otra obra. Dos viejos conocidos de los Carbonel, el escultor Juan de Porres como principal y el ensamblador Mateo González como su fiador, contrataron el 14 de marzo de 1619 la obra de madera y dorado del retablo mayor, sus colaterales y la custodia de la iglesia del convento franciscano de la villa de Cogolludo propiedad de la duquesa de Medinaceli¹⁴⁵. Se realizarían según la traza firmada por el escultor¹⁴⁶. Pocos días después los dos artífices se dividieron las tareas: Porres se quedaría con la talla y la poca escultura de los retablos, que estarían decorados con pinturas; y Mateo González con su ensamblaje¹⁴⁷. El trabajo de madera estaba terminado a mediados del verano, momento en el que se detecta la presencia de Ginés Carbonel¹⁴⁸. El 2 de agosto encargaba al batidor Pedro Pérez Molero la compra de 8.000 panes de oro para los retablos y la custodia de la villa de Cogolludo *que ha tomado a cargo hacer*¹⁴⁹.

Las condiciones del dorado y estofado, asumidas por Ginés para realizar esta obra, estaban incluidas en la primera escritura otorgada por Juan de Porres. En ellas se especifican los materiales y su forma de aplicación: cuatro o cinco manos de yeso grueso, seis o siete de yeso mate, cinco o seis capas de bol de Llanes, todas ellas con sus posteriores lijados, y finalmente los panes de oro de ocho ducados el millar. También era su tarea pintar los *brutescos* que iban a decorar los frisos, colorear los que se tallaran,

¹⁴⁴ Su partida de bautismo en APSS, Libro 7 Bautismos, f. 387 v.º, citado por MAZÓN DE LA TORRE, 1977, p. 419.

¹⁴⁵ AHPM, pr. 1165, fs. 464-470 (14-III-1619), citado por BUSTAMANTE GARCÍA, 1978, p. 317. Su transcripción, sin citar al anterior, en FERNÁNDEZ MADRID, pp. 436-438.

¹⁴⁶ En la trayectoria profesional de Porres fueron escasas las ocasiones en que asumió la traza de los retablos. No deja de extrañar esta circunstancia en el caso de Cogolludo pues a los tres retablos hay que añadir una custodia de 1,68 x 1,12 metros de dos cuerpos por lo menos. Pero los documentos son muy claros en este sentido: la traza estaba firmada por Porres *que personalmente fue a la villa de Cogolludo y tomo las medidas del altar mayor y colaterales y hizo la traza que le pareció conbeniente*, en AHPM, pr. 1165, f. 465.

¹⁴⁷ AHPM, pr. 5297, fs. 439-440 (28-III-1619), citado por BUSTAMANTE GARCÍA, 1978, p. 317. La transcripción en FERNÁNDEZ MADRID, p. 439.

¹⁴⁸ La obra de madera y dorado del retablo fue contratada por 11.550 reales de los cuales 3.000 se pagaron al hacer la escritura. El 15 de junio Porres cobró una primera paga de 1.300 reales del tesorero de la duquesa de Medinaceli, en AHPM, pr. 1165, f. 865 (15-VI-1619), citado por BUSTAMANTE GARCÍA, 1978, p. 317; y transcrito en FERNÁNDEZ MADRID, pp. 440-442. Otros 1.900 reales cobró el 19 de agosto del mismo año, en *Ibidem*, f. 1.083. Hay que esperar hasta 1620 para ver saldada la cuenta del retablo. El 23 de diciembre Porres cobraba los últimos 1.750 reales por la obra, en AHPM, pr. 1888, fs. 1744-1745 (23-XII-1620), citado por MATILLA TASCÓN, 1987, p. 275.

¹⁴⁹ Ginés adelantaba al batidor 300 reales del total de la compra, que debía de ascender a 704 reales a razón de 8 ducados el millar de panes, en AHPM, pr. 5353, fs. 535-536 (2-VIII-1619), citado por MATILLA TASCÓN, 1987, p. 275.

pintar una *Jerusalén* en la caja del Calvario y realizar las encarnaciones a punta de pincel *como se usan ahora*¹⁵⁰. Los retablos desaparecieron con el convento durante la ocupación francesa¹⁵¹.

5. EL OFICIO AL DESNUDO: EL PLEITO DE DORADORES (1619-1620).

Antes de continuar con la trayectoria de los Carbonel, merece la pena que nos detengamos a describir y analizar un suceso que tuvo gran repercusión en los oficios artísticos relacionados con la fabricación de retablos. Nos referimos a lo que hemos denominado como pleito de los doradores, desarrollado en su forma más virulenta durante los años 1619 y 1620. La documentación conservada sobre él constituye uno de los testimonios más importantes del mundo artístico madrileño de finales del reinado de Felipe III¹⁵². En concreto, lo podríamos definir como una gran fotografía de familia de los variados y contrapuestos intereses profesionales que rodeaban la construcción de estas estructuras. Además, nos interesa, porque su principal protagonista fue el pintor Ginés Carbonel, cuya denuncia provocó una cadena de reacciones que puso en pie de guerra a todos sus compañeros de oficio. En las informaciones de las cinco probanzas desfilaron ochenta testigos provenientes de los más variados estratos del mundo artístico de la época, desde modestos doradores hasta famosos diletantes de la pintura como Lope de Vega. Los escultores, ensambladores y *architetos* tomaron parte en este conflicto destacando los testimonios aportados por nuestro protagonista Alonso Carbonel, por su oficial Juan Bautista Garrido o por su maestro Antón de Morales.

Como en cualquier pleito que se precie, a priori el análisis de su contenido se encuentra con la dificultad de la fuerte carga de subjetividad que aflora en los testimonios de las probanzas. En este caso los intereses económicos que subyacen en el conflicto extremen esta circunstancia que ya desde el principio fue denunciada por una y otra parte. En este sentido adelantamos que dos bloques de informaciones, con veinticuatro testimonios, se llevaron a cabo como consecuencia de sendas impugnaciones o “tachas” sobre la veracidad de lo dicho y sobre la calidad de los testigos llamados a declarar, promovidas por la parte de los pintores, representada por el citado Ginés Carbonel, y por la de los doradores. Este inconveniente tratará de ser superado con la verificación, cuando

¹⁵⁰ AHPM, pr. 1165, fs. 464-465.

¹⁵¹ HERRERO CASADO, 1974, pp. 173-174.

¹⁵² Todo el expediente del pleito, cuyas partes están sin foliar, se conserva en AHN, Consejos, leg.

así sea posible, de la información suministrada por los testigos.

Pero el interés final de toda esta acumulación de testimonios, que puede ser analizada desde perspectivas variadas, será el de ofrecer una visión coherente del panorama y del contexto profesional en el que desarrollaron su actividad artística los hermanos Carbonel.

El pleito se remonta a los primeros años de la segunda década, cuando un grupo de doradores se organizó para redactar unas ordenanzas de su oficio. Con ellas querían cubrir el vacío legal existente en su actividad profesional. De primeras hay que llamar la atención sobre este hecho, afirmando taxativamente que en aquel tiempo no existía en Madrid una corporación de oficio de esta índole, es decir, que la citada actividad no estaba regulada por un corpus normativo escrito. Otra cosa muy diferente es que en algunos pasajes del pleito se cite de forma genérica al gremio de doradores, pintores o escultores. Ello no quiere decir, como ya apuntamos en un capítulo anterior, que estas profesiones estuvieran instituidas jurídicamente. El uso de forma consciente o inconsciente de normas heredadas de la tradición gremial, como por ejemplo el sistema de formación de sus talleres, no implica ese grado de organización elevado que caracteriza a las corporaciones de oficio.

Así pues la práctica del dorador estaba sin regularizar en Madrid antes de 1613 ya que no existía una corporación que controlara la formación de sus profesionales, la contratación de sus encargos y la producción de sus obras. Hasta este punto —podemos decir— que su actividad se desarrollaba en el mismo contexto, aunque de diferente manera, que los oficios de la madera relacionados con la fabricación de retablos. Compartían su mercado libre. Ahora bien su participación en el mismo difería en gran manera de la de sus compañeros de trabajo. Los pintores, los escultores y los *architetos* copaban la contratación directa de los retablos en lo referente a los trabajos de madera y dorado, relegando a un segundo plano, siempre subsidiario, a los doradores. El arte de unos y otros era complementario pero el acceso a la contratación quedaba vetado a éstos. Los ejemplos de esta práctica, basada en la preeminencia del trabajo de la madera, son innumerables. Tan sólo unos pocos pintores de categoría contrastada, capacidad productiva y buenas relaciones con talleres de escultores estaban en disposición de concertar retablos. En estos casos el dorado y el estofado eran realizados por especialistas de su propio taller dedicados a estos menesteres.

Eran más habituales los conciertos entre escultores o *architectos* contratistas con

doradores de su confianza. Ésta podía venir dada por años de trabajo y colaboración o simplemente, como en el caso de Ginés Carbonel, por parentesco entre profesionales de este campo.

En 1613 la Sala de Alcaldes de Casa y Corte daba un paso más en el intento de organizar el trabajo en la capital. Entre otras medidas el *Pregón general* editado en este año señalaba la asociación forzosa e inexcusable de todos los obreros y oficiales en sus respectivos gremios¹⁵³. Como ya analizamos en un capítulo anterior, el municipio trataba de poner orden en un panorama productivo muy desigual, donde cohabitaban oficios corporativos con oficios libres. Además de intentar asegurar el orden público amenazado por los grupos de trabajadores ociosos, la filiación gremial de éstos resultaba sumamente ventajosa a la hora de aplicar las cargas y los repartimientos por profesiones.

Tal vez este llamamiento municipal sirvió de acicate a un grupo de doradores que a finales de 1613 comenzaba a organizarse. El 11 de marzo de 1614 las primeras ordenanzas de doradores, en una versión extensa, fueron aprobadas por el rey. Para su entrada en vigor fueron presentadas ante el ayuntamiento que, tras algunas objeciones, abrió un proceso de informaciones que duraría varios años. Con los testimonios favorables de varios testigos el 19 de agosto de 1617 el teniente de corregidor don Francisco de Rojas dio el visto bueno a las ordenanzas, que al parecer, un año después todavía seguían atascadas por las objeciones del fiscal¹⁵⁴.

Por causas desconocidas el texto primitivo quedó reducido a los siete capítulos de las ordenanzas que fueron firmadas por Francisco Esteban, Juan Moreno —quienes llevarían la voz cantante durante la mayor parte del pleito contra Ginés Carbonel— Francisco de Montemayor, Juan de Ayala, Melchor de Quijada, Urban de Barahona, Diego Rodríguez, Lorenzo de Viana y Toribio González, todos doradores vecinos de Madrid¹⁵⁵. Sobre su contenido se puede decir a grandes rasgos, comparándolo con otras

¹⁵³ GONZÁLEZ DE AMEZÚA, 1933, p. 174.

¹⁵⁴ No está claro en la documentación lo que sucedió durante 1618. El autor que publicó el expediente no duda en relacionar el pleito provocado a partir de 1619 por Ginés Carbonel con otro anterior motivado por la aprobación de las ordenanzas, en CADÍÑANOS BARDECI, 1987, p. 241.

¹⁵⁵ *Ibidem*, pp. 248-251. La confusión sobre el texto de las ordenanzas llegó incluso hasta el propio protagonista del pleito. Parece lógico pensar, que si Carbonel fue visitado por los veedores del gremio y fue además detenido, las ordenanzas estaban ya vigentes a finales de 1619. La querella de éste, en primera instancia, apeló al pleito que se seguía contra ellas. Denunció que las ordenanzas aplicadas en su caso, de sólo siete capítulos, no eran las mismas sobre las que se había planteado un litigio anterior. De hecho el procurador de Ginés citaba los capítulos 21 y 23 de las originales sobre los que se basaba la impugnación. Por ello no dudó en denunciar la permuta de los textos en el primer memorial presentado el 17 de diciembre de 1619. Ya en segunda instancia el procurador reconocía que las ordenanzas con siete capítulos habían sido aprobadas pero volvía a denunciar que se habían reducido a este número sin comunicárselo al fiscal. Lo que

disposiciones de este tipo, que era escueto, bastante claro y redactado con un espíritu no demasiado intervencionista. Las ordenanzas regulaban el acceso a la profesión, incidían con normas muy detalladas en la calidad de la producción —en cuanto al estofado, dorado y encarnado, sin olvidar el dorado sobre soporte metálico— y aseguraban el control de la misma. Nada decían de la compra de materiales ni de las condiciones de contratación de las obras. Los doradores se reunirían anualmente el día de su patrón San Lucas para votar a los examinadores y veedores. Éstos se encargarían de velar, mediante el sistema de visitas en las que podían ir acompañados de alguaciles, por la calidad de la producción y por evitar el intrusismo profesional. Por su parte, aquéllos examinarían a los aspirantes a ejercer el oficio.

Que las ordenanzas estaban aprobadas y vigentes en 1619 lo puede probar el hecho de que Ginés Carbonel recibiera la visita de los veedores del gremio, fuera denunciado, se le embargara la obra y acabara en la Cárcel de Corte. Sin duda que éste fue el motivo para que el procurador de número Pedro Muñoz promoviera en su nombre, el 17 de diciembre de ese mismo año, una querella criminal contra Juan Moreno y Francisco Esteban *llamados exsaminadores del arte del dorado, estofado y encarnado*. Hasta esta fecha no nos consta ninguna intervención de Ginés en este asunto y es más, el citado Francisco Esteban, pocos meses antes había sido testigo en la boda de su hermano Alonso Carbonel.

En primera instancia apoyaron su querella en varios poderes del 12 y 13 de diciembre los pintores Pedro Polanco de la Cruz, Diego Caballero, Juan de Cañas, Alonso Boceta, Antonio Monreal, Bartolomé Sanz, Juan Rodríguez, Pablo Lázaro, Miguel de Ocampo, Cristóbal de Heras, Gaspar de Espinosa, Tomás de Velasco, Francisco Noguerón y Juan Fernández. En el primer poder, firmado también por Ginés, se especificaba que el instrumento se otorgaba para la defensa del pleito que tenían *juntamente con los demás pintores de esta corte y cademia*. Sin duda se refiere a la Academia de San Lucas, entidad asociativa creada en torno a 1603 por un grupo de pintores entre los que se encontraban los Cajés, Antonio Rizi, Luis de Carvajal y Oracio Borgiani¹⁵⁶. Resulta hasta cierto punto paradójico que, con este supuesto apoyo, entre los pintores que respaldaron a Ginés sólo Antonio de Monreal conste en las listas publicadas de académicos, si bien es cierto que

está claro es que, aunque se trató de enlazar ambos pleitos, el segundo fue originado por la detención de Carbonel ajeno a la aprobación de las ordenanzas.

¹⁵⁶ Sobre la formación, establecimiento y corta vida de esta Academia, ver CRUZADA VILLAAMIL, 1867, pp. 167-172 y 256-270; MATILLA TASCÓN, 1981, pp. 260-265; CALVO SERRALLER, 1982, pp. 210-214; PÉREZ SÁNCHEZ, 1982, pp. 281-289; y ÚBEDA DE LOS COBOS, pp. 393-400.

éstas no están completas¹⁵⁷. Y por si fuera poco este pintor un mes después revocó el poder alegando que *ahora el ha visto que a su oficio no le dañan y perjudican las dichas ordenanças*¹⁵⁸. Parece claro pues que Ginés Carbonel en los primeros momentos no contó con el apoyo oficial u oficioso de la Academia de San Lucas, sino de algunos compañeros de profesión y académicos que, a título personal, le prestaran su apoyo. Los pintores más destacados de la Academia no comparecieron en el pleito. Los que sí lo hicieron eran artífices de segunda fila e incluso el tal Pedro Polanco de la Cruz un modesto dorador.

El asunto se comprende mejor al leer algunos poderes revocados a Ginés en los primeros días del mes de enero de 1620, cuando el asunto se empezaba a dilatar. Además del citado Monreal, se desvincularon Cristóbal Duerál, Diego Caballero y Tomás de Velasco. El testimonio de este último —por cierto, vecino de Alonso Carbonel en la calle del Ave María— es más que significativo. Justificaba su retirada diciendo que Ginés le había comentado que no habría que pagar nada en el pleito ya que él se encargaría de todo. Por si fuera poco Velasco y Caballero, convencidos de su error, acabarían siendo presentados como testigos de la parte de los doradores. Así pues, en un principio, Ginés Carbonel asumió la responsabilidad de la querella pagando de su bolsillo las costas.

Pero a pesar de estas primeras dificultades la causa emprendida por Ginés Carbonel fue ganando adeptos. El 12 de enero se sumaban al poder un grupo de veintitrés pintores, entre los que tampoco había firmas muy conocidas¹⁵⁹, y probablemente en marzo o abril otros seis poderdantes encabezados por Angelo Nardi¹⁶⁰. De todos ellos solamente Juan de la Corte, Jerónimo López, Antonio Marcelo y Francisco de Soto —además de Ginés Carbonel— figuran en la lista de académicos que en 1622 otorgaron un poder a favor de unos compañeros¹⁶¹. Sin que hubiera un apoyo oficial de la Academia, sí que parece que el litigio iba haciéndose más popular en la profesión. Y decimos popular porque todavía no habían dado señales de vida los pintores del rey. El espaldarazo final

¹⁵⁷ Su filiación está probada en los documentos de 1603, 1606 (MATILLA TASCÓN, 1981, pp. 261-262) y 1622 (ÚBEDA DE LOS COBOS, p. 399).

¹⁵⁸ AHN, Consejos, leg. 24.783 (11-I-1620).

¹⁵⁹ Santiago de Zárate, Francisco de Soto Morales, Antonio de Roela, Cornelio Dubey, Francisco Navarro, Bartolomé Romano, Juan de Solís, Juan Bautista Fernández, Juan de la Xeria, Francisco Ortiz de Espinosa, Francisco Galán, Juan de la Corte, Lorenzo Recio, Tomás de Sicilia, Francisco de Tolosa, Pedro de Medebiela, Juan Lozano, Juan Calderón, Francisco Hernández, Pablo Lázaro, Lorenzo Beltrán, Juan de Fontecha y Mateo de la Muela, en AHN, Consejos, leg. 24.783.

¹⁶⁰ Diego Pérez Mejía, Andrés López, Jerónimo López, Angelo Nardi, Bartolomé Sanz y Antonio Marzio de Arguello, en *Ibidem*.

¹⁶¹ ÚBEDA DE LOS COBOS, p. 399.

llegó el día 26 de enero de 1620 con la entrada en el pleito como parte querellante de varios escultores y *architetos*: su cuñado Antonio de Herrera, Jorge Capitán, Pedro de Espinadar, Simón Díaz, Alonso López Maldonado y Juan Muñoz¹⁶².

A todos estos litisconsortes habría que añadir los testigos que apoyaron las probanzas de los citados escultores y de los pintores encabezados por Ginés. Ahora sí que aparecen los grandes artistas de la Corte —tal vez un tanto reacios a participar como parte interesada en un pleito de marcado carácter gremial— y los conocidos simpatizantes del arte de la pintura: Mateo González, Antón de Morales, Juan Bautista Maíno, Juan Gómez de Mora, Vicente Carducho, Eugenio Cajés, Félix Castelo, Julio César Firrufino, Juan Bautista Labaña, Sebastián Hurtado, Alonso de Villegas, el cordobés Diego Álvarez de Lucena, Lope de Vega...

Pero, ¿por qué todas estas personas apoyaron la querella contra las ordenanzas de los doradores? Podríamos responder que Ginés Carbonel, según avanzaba el pleito, supo ampliar el horizonte de la protesta tocando los intereses de los pintores y escultores de la Corte. Empezó reclamando su propio derecho para ejercer el dorado, para terminar apelando un mes después al bien público. Lo que había comenzado como un problema personal se había convertido en un quebranto para la república. Fue lo suficiente hábil como para hacer ver a estos profesionales que su capacidad de contratación de retablos se veía amenazada por un grupo organizado de doradores. Pero repasemos algunos detalles de la querella iniciada por Ginés en diciembre de 1619.

El primer memorial presentado por el procurador Pedro Muñoz incide en la situación personal de su cliente¹⁶³. Se quejaba que, siendo pintor *muy antiguo y aprobado*, los veedores le habían prohibido trabajar el dorado y el estofado por no estar examinado. Como profesional de la pintura no se veía comprendido dentro de la jurisdicción de las nuevas ordenanzas, sobre las que, además, albergaba serias dudas de su validez. Ya en la segunda apelación Pedro Muñoz esgrimió uno de los argumentos principales de su defensa: el dorado y estofado eran inherentes al arte de la pintura, cuya práctica era pues

¹⁶² Hay que decir que esta querella se presentó, en teoría, en nombre de los escultores, ensambladores, canteros, albañiles, carpinteros y arquitectos de Madrid. Ello no quiere decir que los otorgantes del poder representaran a estos oficios pues fueron cinco escultores —tres de ellos con mucho peso específico en su arte— y un maestro cuya filiación profesional se desconoce. No se hizo esperar la protesta de la parte contraria que acusó al procurador de los escultores de carecer del poder de representación necesario de estos oficios. La rectificación debió de llegar poco después ya que las probanzas llevadas a cabo por Juan Muñoz se presentaron en nombre de los escultores, ensambladores, canteros y arquitectos.

¹⁶³ Presentado por Pedro Muñoz el 17 de diciembre de 1619 fue respondido por Manuel Martínez, procurador de los doradores el 8 de enero de 1620, en AHN, Consejos, leg. 24.783.

superior a estas disciplinas. Por este motivo era absurdo que siendo pintores tuvieran que ser examinados de una parte inferior de su arte¹⁶⁴.

Por fin en el tercer memorial de Ginés explotaba el conflicto en toda su extensión dejando al descubierto todas las implicaciones del mismo. Denunciaba que unos pocos doradores que controlaban los exámenes trataran de alzarse con las obras de esta disciplina y de poner *estanco*, provocando el encarecimiento del producto. Se seguía insistiendo en la superioridad de la pintura sobre una actividad sin arte ni ciencia como era el dorado, un *oficio* [que] *no consiste mas que en haçer lo que por los pintores se les ordena*. Y se añadía un aspecto más que resultaba perjudicial a los pintores: la intromisión de los doradores en la realización directa de los *çirculos y compartimientos de las historias y brutescos* que rodeaban los frescos de las casas particulares y de los palacios del rey. En concreto, se refería a la ordenanza séptima que dictaba la técnica y los materiales que se debían emplear en las decoraciones de estuco aplicadas en las bóvedas¹⁶⁵. Así pues, un tipo de obra que había formado parte de los contratos adjudicados a los pintores —recordemos, por ejemplo, lo relativo a los estuques de las habitaciones del Pardo— parecía estar amenazada por este grupo organizado de “subalternos”.

Pedro Muñoz dejaba el pleito preparado para la *causa a prueba* con un último escrito en el que se ratificaba en todo lo dicho y añadía un nuevo argumento que trataría de ser demostrado por las informaciones de sus testigos: el nombramiento aislado de algún dorador en las Obras Reales no significaba que su oficio fuera diferente al de pintor, sino una parte de él, pues también habían existido moledores de colores y aparejadores de lienzos en las nóminas reales. Con ello la estrategia que intentaba llevar el conflicto a la demostración de la práctica acostumbrada en los palacios reales tomaba cuerpo. Es obvio que esta experiencia cortesana favorecía enormemente a los pintores.

Así las cosas un nuevo frente se abrió con la presentación de la querella de los escultores capitaneados por Juan Muñoz. Para justificar esta comparecencia y el daño que las ordenanzas provocaban a su parte se valieron de una excusa hipócrita y un tanto mezquina: la denuncia de los veedores de los doradores contra unas viudas de la calle Carretas que modelaban y doraban figuras de pasta. La defensa de estas mujeres servía

¹⁶⁴ La segunda apelación del 9 de enero fue contestada una semana después. El procurador de los doradores denunciaba en este caso que algunos contrarios se habían retirado de la acusación, refiriéndose a los poderes revocados que hemos citado anteriormente, en *Ibíd.*

¹⁶⁵ La respuesta de los doradores no se hizo esperar. El 27 de enero defendían que los oficios de pintor y dorador eran diferentes y que la realización de los *brutescos* estaba sujeta a las normas del dorado, en *Ibíd.*

para censurar que los doradores organizados trataban de monopolizar esta disciplina¹⁶⁶. Pero ya en un segundo memorial firmado por el procurador de los escultores se reconocía la verdadera razón de la querella:

(...) mas tambien resulta en perjuicio de toda la republica respecto de que con ello se obliga a que el que quiere hacer una obra la aya de componer y concertar con cinco o seis personas de que se les seguiria mayor costa y trabajo todo lo qual es en muy gran daño y perjuicio del bien publico con que concurre la desigualdad que las partes contrarias quieren aya entre ellos y las mias pues se quieren encargar las obras cuias echuras principalmente hacen mis partes¹⁶⁷.

Aunque revestido de buenos deseos para el bien público y para la comodidad de los comitentes, los escultores defendían su tradicional derecho a la contratación directa de las obras de madera y dorado de los retablos. Resulta improbable que los doradores aspiraran a alzarse con los trabajos de la madera, más bien parece que intentaban participar del pastel del contrato en lo que tocaba a su oficio. Tengamos en cuenta que los subcontratos o los conciertos que alcanzaban los escultores o *architetos* contratantes con los doradores dejaba en el camino pingües beneficios a los primeros. Esta pequeña “injusticia” del sistema de contratación se convertía en paradoja si tenemos en cuenta que un porcentaje muy elevado del costo de un retablo se lo llevaban los materiales aplicados en el dorado.

Los escultores consideraban el dorado como un complemento necesario de su trabajo. En la misma medida que los pintores, aunque por diferentes motivos como hemos visto, estimaban que su oficio era de mayor consideración y parte principal de la obra de un retablo. El primer testigo llamado por los escultores, Alonso Carbonel, no sin cierta chulería y desdén hacia los doradores, se reafirmaba en esta opinión con las siguientes palabras:

(...) porque queriendo poner en costumbre que se acuda a los dichos doradores ni las obras se aran bien echas ni con la comodidad que se hacen acudiendo como se debe acudir a lo principal de la obra que es la madera y la

¹⁶⁶ La querella de los escultores fue presentada el 6 de febrero de 1620, en *Ibidem*.

¹⁶⁷ *Ibidem* (20-II-1620).

*escultura y ensanblaxe y talla y architettura que es lo mas dificultoso por que lo demas del dorado estofado y encarnado es una cosa tan facil que sin averse lo enseñado nadie este testigo lo save hacer mexor que algunos de los que ellos [los doradores] an examinado*¹⁶⁸.

En resumidas cuentas los escultores, ensambladores y *architetos* miraban por sus propios intereses. Los pintores hacían lo propio defendiendo su capacidad de contratación directa de retablos y aspectos más concretos como el de los citados estuques dorados. Por ahora, no nos detendremos en las interesantes argumentaciones de los testigos presentados por la parte de los pintores que se esmeraron en demostrar la superioridad de la pintura sobre el dorado.

Prueba de lo que se jugaban unos y otros es el encono con el que defendieron hasta el final sus respectivas posiciones. Una vez realizadas las probanzas de las tres partes, se produjeron las citadas “tachas” de los testigos presentados por los doradores y por los pintores. Un auto de la vista publicado en agosto de 1621 decidió que un representante de los pintores y otro de los doradores se encargaran de realizar las visitas en los obradores de éstos, quedando aquellos exentos de tales controles. Lo que parecía una victoria parcial para los pintores debió de producir auténticas pesadillas en aquellos artífices más cualificados. La sentencia, si bien de forma salomónica resolvía en la práctica los conflictos generados por las visitas de los veedores, favorecía los intereses publicados por la Sala de Alcaldes en el *Pregón general* de 1613. Obligaba a los pintores a organizarse, a nombrar un representante que actuara, al mismo nivel que los doradores, como veedor. Muchos de los pintores que habían apoyado de una forma u otra la querrela de Ginés Carbonel no tenían ningún interés en estar afiliados bajo la práctica común de su oficio. Recordemos en este punto que faltaban apenas cuatro años para el comienzo del pleito de las alcabalas (1625) que protagonizaría Vicente Carducho y en el que participaron algunos testigos, como Lope de Vega, que también habían sido llamados a declarar en el pleito que nos ocupa¹⁶⁹. Cualquier tipo de organización gremial hubiera dado al traste con uno de los argumentos preferidos por los pintores, la liberalidad de su arte que lo diferenciaba de los oficios mecánicos.

La sentencia provocó nuevas alegaciones de las partes implicadas. Los pintores

¹⁶⁸ *Ibidem* (7-IV-1620).

¹⁶⁹ GÁLLEGO, pp. 119-148.

retomaron los viejos argumentos: el estanco y la consiguiente subida de las obras que provocarían las ordenanzas de los doradores, la inconveniencia de los exámenes y la subordinación del dorado al arte de la pintura. Además se sentían agraviados por compartir de igual a igual las visitas y negaban que los doradores tuvieran algo que ver con el estofado y el encarnado¹⁷⁰. No se conoce el resultado final de este pleito. El auto del 11 de agosto dejaba muchas cuestiones planteadas durante el mismo sin resolver, en concreto, las referentes a los oficios de la madera. La limitación de las visitas a los propios doradores dejaba en teoría tranquilos a los escultores contratantes.

¹⁷⁰ La alegación fue firmada por Bartolomé Álvarez de Prado en nombre de los pintores, en AHN, Consejos, leg. 24.783 (28-VIII-1621).

CAPÍTULO IV. EL CAMINO HACIA LAS OBRAS REALES (1619-1626).

Si el año 1619 no terminó todo lo bien que hubiera deseado Alonso Carbonel, la tercera década del siglo se iniciaría con buenas perspectivas. Con treinta y ocho años el escultor y *architecto* lograría un notable éxito en 1621. Coincidiendo con la muerte de Felipe III, aunque sin relación directa con la ascensión al trono del nuevo rey, le fueron encomendadas importantes tareas en las obras reales y municipales. De su mano salió la traza del túmulo levantado en la iglesia de Santo Domingo el Real para las exequias de Felipe III. Financiado por el concejo madrileño sería recordado por su magnífica disposición aventajada sobre la arquitectura efímera creada en San Jerónimo por Juan Gómez de Mora. Poco tiempo después se le encargaba la ejecución de tres imágenes para el oratorio de la reina Isabel de Borbón y, finalizando el año, lograba el contrato del retablo mayor de la iglesia del convento de la Merced. Fue un trabajo de toda una década en colaboración con el pintor real Eugenio Cajés, con el que diseñaría el altar de los mercedarios para las fiestas de la canonización de San Isidro (1622).

En los acontecimientos que rodearon a estas obras se pueden apreciar los primeros síntomas de las diferencias nacidas entre los Carbonel y el escultor Antonio de Herrera. La consecuencia más importante de este conflicto, además de significar el fin de la colaboración profesional entre ambos clanes, fue su extensión a otros ámbitos laborales en los que se vivieron significados episodios de la competencia entre ambos talleres. En estos años se hace palpable el acercamiento del obrador de Herrera a la órbita del maestro mayor, que tomaría claro partido en contra de los intereses de Alonso Carbonel. Esta particular coyuntura marcará los años de su éxito profesional que se extienden desde 1621 hasta finales de 1626, víspera de su nombramiento como aparejador del Alcázar.

1. EL CONFLICTO ABIERTO.

Se puede considerar como primera manifestación de este conflicto el alejamiento de Ginés Carbonel del entorno de los Sánchez y de Antonio de Herrera. Tras una intensa actividad profesional con el escultor en el periodo 1616-1618, en abril de 1619 Ginés compraba una casa en la calle del Olmo, muy cerca del domicilio y taller de su hermano Alonso. Desde entonces hasta 1627 –fecha de la partición de los bienes de María

Sánchez— ningún documento de carácter privado o profesional logró reunir la presencia, otrora reiterada, de los Carbonel y de Antonio de Herrera. Aquéllos continuaron su carrera artística en frecuente colaboración mientras que éste reforzaría su taller con nuevos oficiales y aprendices que pronto se harían habituales en sus obras.

Desconocemos cuál fue el motivo de este distanciamiento. Tal vez las diferencias surgieron respecto al cobro de las deudas de la testamentaria de Sebastián Sánchez o como consecuencia de celos profesionales difíciles de interpretar. Lo cierto es que pronto se convertiría en manifiesta hostilidad, en especial, en lo que concierne a los dos escultores. En los primeros años de la década de los veinte se disputaban la primacía profesional en el mundo del retablo y ambos se consideraban con la suficiente capacidad como para acceder a la plaza de escultor de SM, vacante desde la muerte de Pompeo Leoni. Como ya vimos en el capítulo anterior, Alonso Carbonel la había solicitado sin éxito en 1619. Tres años después también sería rechazada en circunstancias no muy claras la solicitud de Antonio de Herrera, pero sus apoyos en la Junta de Obras y Bosques, en especial la confianza depositada en él por Juan Gómez de Mora acabarían —como enseguida veremos— abriéndole las puertas del cargo.

Planteado el conflicto en un medio de fuerte endogamia profesional, en el que no faltarían rencillas entre sus protagonistas, tuvo sus repercusiones en otros artistas de la época. Una de las primeras demostraciones se produjo como consecuencia de la realización de las decoraciones de la portada del Alcázar. El 6 de diciembre de 1619 Juan de Porres y Alonso Carbonel presentaron un memorial de queja en el ayuntamiento de Madrid¹. Denunciaban que la ejecución del escudo del pórtico del Alcázar, obra financiada por el consistorio, se había dado a manos particulares sin pregón alguno por lo que solicitaban que, siendo *de los mejores oficiales de la corte*, se pregonara la obra y en el caso de que existiera ya una oferta desconocida para ellos la bajaban en 1.000 ducados. Se trataba de poner en evidencia la soltura con la que se había empleado el maestro mayor en este asunto. Juan de Porres, ya en solitario, presentó al cabildo municipal otros cuatro memoriales denunciando la misma situación. Por su contenido sabemos que la obra del escudo, sin que se hubiera presentado ningún anuncio público, estaba más que empezada en el otoño de 1620. En ella trabajaban Antonio de Herrera, Juan de la Torre y muy posiblemente Antonio de Riera. La comisión pues había recaído de forma directa, por el sistema de tasación, en estos artífices con la total connivencia de Juan Gómez de Mora. Se

¹ AV, ASA 1-161-8, citado por GÉRARD, 1978, p. 246; y BARBEITO, 1992, p. 101.

da la casualidad de que el propio Juan de la Torre, empezada la obra, había solicitado su ingreso en la misma. Su petición, fechada en julio de 1620, había provocado la contundente intervención de la Villa. El veedor de las obras, Sebastián Hurtado, y el maestro mayor fueron emplazados a presentar el modelo y las condiciones del escudo para proceder a su pregón.

A pesar de la dilación provocada, los memoriales de Porres siguieron haciendo mella en la determinación —tomada con bastante ligereza— de los oficiales reales. Las acusaciones fueron haciéndose más precisas según avanzaba el tiempo y Gómez de Mora demoraba la presentación de las condiciones requeridas. En septiembre de 1620 el escultor criticaba que la obra estuviera dada *a personas no suficientes*, en clara alusión a Herrera. Pocos días después se ofrecía para realizar el escudo con la traza y modelo que se le proporcionara. Tardó apenas dos meses para volver a la carga solicitando que Antonio de Herrera y Juan de la Torre cesaran en la obra, no se les pagara lo hecho hasta ese momento y se les multara por su falta. Ya para entonces el corregidor había tomado cartas en el asunto. La solicitud de trazas y condiciones le fue renovada una vez más al arquitecto real; se le requirió que parara la obra, apercibiéndole que de continuar correría por su cuenta; y finalmente se notificó a Herrera las penas que sufriría si no cesaba en el trabajo².

Los acontecimientos quitaron la razón a Juan Gómez de Mora que en todo momento trató de dilatar el asunto para presentarlo como un hecho consumado. Ante la insistencia del corregidor, primero, trató de pasarle el asunto al veedor de las Obras Reales; luego, arguyó diciendo que el rey todavía no había escogido las trazas y modelo de las armas reales; y en última instancia, viéndose acorralado, respondió diciendo que la obra no saldría a pregón en año y medio. Los acontecimientos favorecieron esta dilación pues a los pocos meses fallecería el rey Felipe III, iniciando el ayuntamiento los preparativos de las exequias reales y de la entrada en la capital del nuevo monarca.

No sin cierta ironía difícil de calibrar, en noviembre de 1621 Gómez de Mora anunciaba al ayuntamiento el envío de las tan traídas condiciones pues *la obra de Palácio está en altura que ya es neçesario tratar de labrar el escudo de las armas reales para que se pueda pregonar y rematar*³. Como era costumbre en las obras municipales, la ejecución

² Todos los memoriales y requerimientos del corregidor, en *Ibidem*.

³ La nota informando de las condiciones, en AV, ASA 4-334-6 (6-XI-1621). La confección del escudo formaba parte de las obras de la nueva fachada del Alcázar que iba a cubrir su espacio central entre las torres del Homenaje y del Bastimento. La presencia del escultor Antonio de Herrera queda ratificada por su propio testimonio pocos meses después. Al solicitar la plaza de escultor del rey reconocía entre sus

del escudo real salió a pregón el 6 de diciembre de 1621, justo dos años después de la primera solicitud en este sentido firmada por Porres y Carbonel. Tras las acostumbradas bajas —algunas muy significativas del papel tomado por cada uno de los protagonistas— Gómez de Mora se salió con la suya: el escudo fue rematado en Antonio de Riera a un precio muy ventajoso para las arcas municipales⁴.

De la tenacidad empleada por Juan de Porres y la prepotencia demostrada por Gómez de Mora se pueden sacar algunas conclusiones. En primer lugar, y esto es importante, el ayuntamiento dio la razón en todo momento a los requerimientos del escultor. El maestro mayor, al otorgar “a dedo” la ejecución del escudo, iba en contra de la voluntad de la Villa que no en vano financiaba las obras que se estaban realizando en la fachada del Alcázar⁵. Por motivos que se nos escapan, Mora demostró su entera confianza en el equipo de Antonio de Herrera, en el que se integraban Riera y Juan de la Torre. La subasta de la obra dejó en minoría a Porres que tuvo que ver cómo los tres maestros se componían para hacerse con ella.

Carbonel, viendo quizás la batalla perdida desde el comienzo, desapareció de la misma desde su primera denuncia de 1619, no haciendo ni tan siquiera postura en la subasta de diciembre de 1621, tal vez porque pocos días antes había contratado la ejecución del retablo mayor del convento de la Merced.

Detrás de todo este asunto, además de las citadas filias y fobias, subyacían las diferencias sustanciales que mantenían el ayuntamiento y algunos oficiales de las Obras

méritos haber hecho los modelos del pórtico y puerta principal del Alcázar, en AGS, CySR, leg. 330, fs. 123-125 (6-V-1622), citado por MARTÍN GONZÁLEZ, 1958a, p. 129.

⁴ La sucesión de bajas se puede resumir de la siguiente manera: Juan Porres presentó la primera oferta de 30.000 reales; él mismo bajó 8.000 reales (22.000 reales); Juan de la Torre otros 2.200 (19.800); Miguel del Valle bajó 8.800 (11.000); Antonio de Riera 2.200 (8.800); Antonio de Herrera 550 (8.250); Francisco del Valle 550 (7.700); Antonio de Herrera 550 (7.150); y Francisco del Valle otros 550 reales (6.600). La obra fue adjudicada en este último. El 7 de diciembre se otorgaba la escritura de obligación con este maestro en la que figuraba como su fiador, casualmente, Juan de la Torre. El 22 del mismo mes Juan de Porres ofrecía una nueva baja de 600 reales diciendo que el remate había caído en Francisco del Valle, cuyo compañero era el propio Antonio de Herrera. El ayuntamiento debió de hacer caso de la oferta pues de nuevo empezaron las bajas. Un desconocido Jerónimo Charcano, residente en Madrid, puso la obra en 5.500 reales. Y finalmente Antonio de Riera la bajó a 5.000 reales que debían pagarse en una única paga en dos meses de la firma del contrato. Riera reconocía en su baja que ya tenía hecho —más casualidades— *un modelo de cera de una vara de alto, el cual lo labró para dicho efecto y varios modelos de yeso del mismo tamaño de algunas de sus partes*. La definitiva obligación se otorgó a favor de este escultor el 3 de enero de 1622, en AV, ASA 1-161-8. Poco tiempo después Riera terminaba de cobrar los 5900 reales en que había sido tasada la obra con unas demasías de 900 reales, en AHPM, pr. 4902, f. 99 v.-100 r. (23-VII-1622). Antonio de Riera en su declaración de Barcelona ratifica la ejecución de esta obra, en MADURELL, p. 7.

⁵ Sobre las contraprestaciones que tuvo que pagar la Villa de Madrid para volver a ser Corte, ver BARBEITO, 1992, pp. 86, 269-272.

Reales en materia de contratación⁶. Aquél defendía el sistema de remate a la baja, menos gravoso para sus arcas debido a la presentación de las sucesivas ofertas que abarataban la mano de obra. Por el contrario Juan Gómez de Mora defendía el sistema de tasación en aquellas obras de escultura y pintura que necesitaran, a su juicio, un plus de calidad. Pocos años antes el arquitecto real había expresado este parecer en relación a la ejecución del retablo mayor de Guadalupe:

Pero quando la obra a de ser de pintura o escultura se da y se conçierta la tal obra a tasacion como se a hecho en todas las obras deste genero que se hicieron en San Lorenzo el Real se a echo y se açe siempre por aver entendido que el arte de la pintura es ynfinita y que el pintor que toma obra por un tanto cumplira con cualquiera que aga y asi se da a tasacion porque los pintores que la açen la estudien y trabajen con el premio que la obra a de tener por pagada a tasacion y se entiende que todas las obras tienen medianeria de bondad pero la pintura no tiene medio, que a de ser o del todo buena o no se a de açer pintura⁷.

Pero en muchas ocasiones la práctica de las Obras Reales, más sujeta a la realidad económica, superaba la teoría de Gómez de Mora. El sistema de tasación no conseguía la calidad apetecida y las valoraciones encontradas provocaban disputas y pleitos tan sonados como el de las decoraciones del palacio de El Pardo. Además en los contratos de escultura que nos ocupan se notaba la ausencia de un escultor real, con plaza, que marcara las pautas de calidad exigidas. Todavía en 1622 el vacío dejado por la desaparición de Pompeo Leoni y sus colegas italianos no había sido cubierto por la Junta de Obras y Bosques⁸. Todos estos factores, abonados por la opacidad y meridiana subjetividad con la que se había empleado Gómez de Mora en el asunto del escudo, no favorecían la normalización en este sector, sobre todo, en un momento en el que los dos talleres más potentes de Madrid se disputaban la hegemonía del contrato.

⁶ Fruto tal vez del dominio, un tanto descompensado, que los representantes del rey mantenían sobre los municipales en la junta mixta que dirigía las obras de la fachada del Alcázar. Sobre su creación y las disputas que se originaron en torno a ella, ver BARBEITO, 1992, pp. 87-88.

⁷ AHN, Clero secular-regular, leg. 1424 b, transcrito por JIMÉNEZ PRIEGO, 1981, p. 544.

⁸ La instrucción para las obras del Alcázar de 1579 era muy clara en este punto. Dejaba la puerta abierta para que en alguna obra de calidad se contratara por el sistema de tasación a discreción del maestro mayor o aparejador. Ahora bien, los oficiales reales del oficio tenían preferencia sobre los demás, en BARBEITO, 1992, p. 236.

En 1622 se produjo, que sepamos, la segunda manifestación pública de la hostilidad entre, por una parte, Alonso Carbonel y Juan de Porres, y por otra, Antonio de Herrera y Juan Gómez de Mora. En este caso se manifestó como consecuencia de las desavenencias producidas en la tasación de las pirámides que decoraron algunas plazas madrileñas en las fiestas de la canonización de San Isidro. Trazadas por Juan Gómez de Mora y Francisco de Acuña, fueron realizadas por un equipo de escultores y doradores capitaneado por Alonso Carbonel y Francisco Esteban. Aunque de su contenido y desarrollo nos ocuparemos en un epígrafe aparte, sólo adelantar que, terminadas las pirámides, la tasación del maestro mayor bajó la obra en 1.852 reales por unas faltas⁹. Las fuentes municipales no recogen el malestar que debió de provocar esta baja, pero poco habría que esperar para que éste tomará expresión.

Mes y medio después el cabildo municipal volvía a requerir los servicios de Alonso Carbonel y Francisco Esteban. Los dos artífices y el escultor Juan de Porres se comprometieron el 23 de agosto de 1622 con los regidores Gabriel de Alarcón y Juan de Pinedo a realizar dos historias de escultura, de bulto redondo, de Santa Ana para el paso de la procesión de su fiesta: el abrazo en la puerta dorada, y San Joaquín y Santa Ana al pie del árbol coronado por la Virgen¹⁰. No tenemos constancia de la existencia de un pregón previo donde pudieran haberse presentado las bajas de los interesados. Llama la atención la forma de pago expresada en las condiciones del contrato. Los grupos escultóricos se abonarían a tasación de un único maestro nombrado por la villa, con la rebaja de un tercio sobre el valor que éste estableciera. Percibirían 2.000 reales al comienzo de la obra y otros 2.000 cuando estuviera terminada la escultura en blanco, antes de procederse al dorado y estofado también incluidos en la obligación.

Ahora bien, Carbonel, Esteban y Porres recusaban en la futura tasación a Gómez de Mora y Antonio de Herrera con estas palabras:

(...) que sean escultores y pintores peritos en ambos artes como no sean Juan Gomez de Mora maestro mayor de S.M. y de las obras de esta Villa y Antonio de Herrera escultor que a estos por tenerlos los dichos maestros otorgantes por

⁹ AV, ASA 2-272-30, f. 58 r.º (8-VII-1622).

¹⁰ El asunto fue dado a conocer por SALTILLO, 1953, pp. 139-142, con una referencia errada (AHN, Consejos, leg. 43.720) que obviaremos. A pesar de no haber encontrado esta documentación damos por bueno el contenido de lo publicado por Saltillo, pues parece lógico pensar que Gómez de Mora fuera llamado a tasar las pirámides que había trazado.

*odiosos y sospechosos y como tales desde luego los recusan quedan eceptados y no han de tener obligación de estar por su declaracion ni tasacion ni han de poderse nombrar ni entender en ella*¹¹.

Según transcribe Saltillo, el arquitecto real apostilló al margen el siguiente comentario:

*Esto lo hicieron porque en la declaracion que yo hice de las piramides que se hicieron para la procesion de San Isidro les hice bajar cierta cantidad por no estar bien acabadas y conforme su obligación*¹².

El caso es que los regidores nombrados para esta comisión siguieron adelante con el contrato del que en diciembre de 1625 se desligaría Alonso Carbonel alegando tener otras ocupaciones¹³. Ello quiere decir que aceptaron la recusación, a pesar de las palabras de Juan Gómez de Mora. No sólo volvían a ser contratados tras la ejecución de las pirámides sino que también se les tenía en cuenta las condiciones de la tasación a buen seguro contraviniendo las indicaciones del maestro mayor.

No sabemos cuál fue el papel del segundo recusado en el tema de las pirámides de las fiestas de San Isidro. Como enseguida veremos la puja de Antonio de Herrera fue

¹¹ SALTILLO, 1953, p. 141.

¹² *Ibidem*.

¹³ Por motivos desconocidos, la entrega de la obra —prevista para el día de Santa Ana de 1623— se retrasó hasta 1627. En diciembre de 1625 el ayuntamiento de Madrid liberaba a Carbonel de la obligación firmada tres años atrás. El escultor alegaba encontrarse *muy ocupado en otras obras*. Porres y Esteban, en sustitución de Carbonel, nombraron a Cristóbal de Agramonte como su nuevo fiador casi al mismo tiempo que la mujer del dorador entraba con su persona y bienes en la obligación, en AHPM, pr. 5.800, fs. 1144-1149 (28-XI-1625). La obra de escultura en blanco fue tasada en junio de 1626 por Antonio de Riera y Sebastián García. Los autores de las imágenes discreparon de la apreciación y pidieron que se nombrara un tercer tasador. El ayuntamiento aceptó la propuesta y nombró a Francisco de Acuña y Silva, quien tras observar algunas deficiencias en las ramas del árbol del segundo grupo valoró las esculturas en 19.549 reales. En agosto de 1627 Jerónimo Zancajo y Urban de Barahona tasaron el dorado, encarnado y estofado de las imágenes en 22.692 reales, en SALTILLO, 1953, pp. 141-142. Como consecuencia de lo previsto en el contrato, la cantidad resultante de la tasación de la escultura fue reducida en un tercio, quedando en 13.033 reales.

En cuanto a los pagos de las cantidades adelantadas hemos recogido los siguientes: Esteban, Porres y Carbonel cobraron 2.500 reales poco tiempo después de la firma del primer contrato, en AHPM, pr. 4902, f. 123 (10-IX-1622), citado por MATILLA TASCÓN, 1993, p. 20. Tras desligarse Carbonel, sus antiguos compañeros cobraron otros 2.500 reales de manos del mayordomo de propios de la villa García Vázquez, en AHPM, pr. 5800, fs. 1180-1181 (20-XII-1625); 3.000 más, en pr. 5802, f. 375 v.º (18-VI-1627); y 5.000 cada uno, en pr. 4902, f. 697 (16-XI-1627). Juan de Porres en solitario recibió en tres pagas más: 1.000 en pr. 5801, f. 635 v.º (29-VIII-1626); 2.000 en pr. 5802, f. 315 r.º (30-IV-1627); y 8.033 en pr. 4.902, f. 709

rebasada por la del equipo capitaneado por Carbonel. Resulta muy improbable que tras su ejecución Herrera hubiera sido llamado a la tasación por parte del ayuntamiento o de los artífices. Más bien parece que los escultores le asociaban indefectiblemente con Juan Gómez de Mora.

Ante hechos tan lejanos —a casi cuatrocientos años vista— con testimonios parciales e incompletos donde se mezcla el conflicto personal y profesional, es difícil extraer conclusiones con la suficiente objetividad deseada. Pero antes de entrar en el análisis de esta situación es aconsejable estudiar en profundidad dos circunstancias que debieron de influir en la marcha de los acontecimientos: la traza del túmulo de las exequias de Felipe III (1621) y la citada ejecución de las pirámides de la fiesta de San Isidro (1622).

2. UN GRAN AÑO: 1621.

Tras su fracaso en la solicitud de la plaza de escultor del rey y su primer incidente con el maestro mayor Juan Gómez de Mora, llegaron los buenos tiempos para Alonso Carbonel y su taller. En 1621 su trabajo de escultor y tracista fue requerido por los responsables de las obras reales y municipales. En fecha imprecisa aquéllos le encargaron un grupo de esculturas para el oratorio de la reina en el Alcázar, tasadas en diciembre de ese mismo año. Meses antes la Villa levantó un gran túmulo para las exequias de Felipe III en Santo Domingo el Real según la traza y supervisión de Carbonel. Y antes de que acabara este fructífero periodo contrató en compañía de Eugenio Cajés el retablo mayor del convento de la Merced, del que nos ocuparemos por su trascendencia en un epígrafe aparte.

Empezaremos nuestro recorrido con las esculturas del oratorio de la reina. El 10 de diciembre de 1621 Angelo Nardi y Eugenio Cajés —a petición de don Diego de Guzmán, patriarca de las Indias y comisario general de la Santa Cruzada— tasaron el dorado y estofado de una Inmaculada Concepción, un San José, un San Antonio de Padua con su Niño y de una peana dorada para un brasero de plata¹⁴. Un día después Antonio de Herrera, presentado como escultor, valoraba las esculturas en blanco y sus peanas en un

v.º (22-II-1628).

¹⁴ En el mismo orden, las valoraron en 1.100, 550, 150 y 124 reales, en AHPM, pr. 3633, f. 462 (10-XII-1621).

total de 3.350 reales, añadiendo que las había contemplado en el oratorio de la reina¹⁵. Guzmán, presente en ambos documentos, apuntaba que las tasaciones se realizaban *conforme a la orden que tenía de la reina*. En ambos casos se menciona al escultor Alonso Carbonel como autor de todas las imágenes¹⁶.

Nada más sabemos sobre las circunstancias de esta obra. Si las imágenes estaban terminadas en diciembre de 1621 es lógico pensar que se hubieran encargado cuatro o cinco meses antes, con toda seguridad tras la llegada al trono de la reina Isabel de Borbón. El caso es que las tres esculturas, de una vara de alto, formaron parte de la decoración del llamado oratorio de la reina del Alcázar. En aquel año, con este nombre, se denominaba una estancia alargada de la torre de la reina que comunicaba el escritorio de la misma con la galería de Cierzo. En concreto era la número 51 de la planta principal trazada en 1626 por Juan Gómez de Mora¹⁷. Formaba parte del llamado cuarto de la reina, reformado y decorado por las arcas municipales como parte del tributo por el restablecimiento de la Corte en Madrid.

En 1621 era el oratorio que ocupaba la reina Isabel de Borbón, primera esposa del recién llegado al trono Felipe IV. Su antecesora, Margarita de Austria, había fallecido en 1611 cuando las obras de esta parte del palacio no habían terminado¹⁸. Ahora bien, este oratorio nada tiene que ver con el nuevo que años después se construiría a pocos metros de la torre de la reina, en la prolongación de la galería de Cierzo y en dirección a la Casa del Tesoro¹⁹.

La decoración del oratorio que nos ocupa tuvo que estar dirigida por el maestro mayor Juan Gómez de Mora, quien a buen seguro recogió las propuestas de la reina Isabel.

¹⁵ La Inmaculada en 1.600 reales, el San José 1.050 y el San Antonio con su Niño en 700, todas con sus peanas, en AHPM, pr. 3633, f. 463 r.º (11-XII-1621). Sin embargo, las cuentas reales registran un pago por el mismo concepto de 5.275 reales despachado a Carbonel en cuatro nóminas de agosto, septiembre, octubre y noviembre de 1622, en AGP, SA, leg. 5233. Desconocemos el motivo de este aumento en el pago.

¹⁶ Las cuentas reales registran un pago a Carbonel de 5.275 reales por la hechura de las tres imágenes, prorrateado en cuatro nóminas de agosto, septiembre, octubre y noviembre de 1622, en AGP, SA, leg. 5233.

¹⁷ Seguimos la reproducción y la explicación de BARBEITO, 1992, pp. 129 y 137. En el número 51 se anotaba: *Oratorio en que oie Misa de ordinario la Reyna, según la transcripción de TOVAR MARTÍN*, 1986, p. 382.

¹⁸ Sin ahondar demasiado pues se nos escapa del tema, decir que la reina Margarita de Austria llevó las riendas de la decoración de su oratorio en el Alcázar en la primera década del siglo XVII. Vicente Carducho se refiere a ellas cuando sitúa en él dos cuadros de su maestro Bartolomé, en CARDUCHO, p. 437. Sobre la llegada de unas pinturas para su decoración enviadas por el duque de Toscana, ver LAPUERTA MONTOYA, 1999, t. I, pp. 41-42.

¹⁹ BARBEITO, 1992, p. 138. El proyecto del oratorio atribuido a Juan Gómez de Mora, en DIBUJOS, pp. 59-60, n.º 78.

Pocos meses después de la tasación de las esculturas de Carbonel, Barbeito registró la adquisición de algunas pinturas para el aposento de la reina, mandadas traer de Flandes por ella misma²⁰. En lo que respecta a Diego de Guzmán, su papel en este encargo debió de ser de mero intermediario de los designios de la nueva reina, como personaje muy cercano a su cámara. Cuando firmó la biografía de su antecesora Margarita de Austria, publicada en 1617, se presentaba como su capellán y limosnero mayor, así como maestro de las infantas doña Ana (reina de Francia), doña María y doña Margarita²¹. Otrora favorecido por los duques de Lerma y Uceda, parece que a pesar de la privanza de Olivares durante un tiempo mantuvo sus cargos en la casa de las infantas²². En 1625 sería nombrado arzobispo de Sevilla y cuatro años después cardenal. Falleció en 1631 en la ciudad italiana de Ancona cuando acompañaba a la infanta doña María en su viaje nupcial²³.

La muerte del rey Felipe III en la mañana del 31 de marzo de 1621 fue comunicada ese mismo día a la corporación municipal madrileña²⁴. Se daba comienzo de esta manera a dos de los acontecimientos más celebrados de la fiesta “barroca”: las honras fúnebres por el difunto y la entrada del nuevo monarca en la capital del reino. Toca el turno de analizar las circunstancias que rodearon la realización del túmulo erigido por el ayuntamiento en la iglesia de Santo Domingo el Real.

Empezar diciendo que fueron dos las arquitecturas efímeras levantadas para rendir las exequias de Felipe III. La casa real, como era costumbre en este tipo de eventos, celebró las honras fúnebres en la iglesia de San Jerónimo. El túmulo, del que se conserva una estampa y una descripción en la Biblioteca Real, fue trazado por el maestro mayor Juan Gómez de Mora²⁵. En su ejecución participaron Antonio de Herrera, Vicente Carducho, Eugenio Cajés, Julio César Semín y Lorenzo de Ávila²⁶. El escultor fabricó

²⁰ BARBEITO, 1992, p. 138.

²¹ También como patriarca de las Indias, arzobispo de Tiro y del Consejo de la Inquisición, en GUZMÁN, *portada*.

²² ELLIOTT, 1990, p. 120.

²³ Su ficha biográfica, en PÉREZ MARTÍN, pp. 209-210.

²⁴ AV, ASA, Libro 38 de Actas, f. 329 v.º (31-III-1621).

²⁵ BPR, ms. 739, citado por TOVAR MARTÍN, 1983a, p. 117.

²⁶ En la obra de carpintería y ensamblaje intervinieron los carpinteros Gabriel Benito, Lorenzo de Salazar, Juan Marroquín, Baltasar de Villanueva y Pedro de Ochoa, en AZCÁRATE RISTORI, 1962b, pp. 290-291. El 7, 15 y 24 de abril de 1621 Antonio de Herrera cobró tres pagas de 800 reales por la escultura y talla que estaba a su cargo hacer en el túmulo de las honras del rey Felipe III en el monasterio de San Jerónimo el Real, en AGS, CMC, Tercera época, leg. 3198, exp. 12.

ocho esculturas efímeras a base de pasta y lienzo, y cuatro capiteles corintios. Las esculturas, como el resto de las decoraciones, fueron hechas a tasación. Se da la casualidad de que ésta fue realizada por Alonso Carbonel, representando la parte del rey, y por Antonio de Riera, de la parte de Herrera²⁷. Pero sin perder de vista este túmulo, nos centraremos en la traza y ejecución del financiado por el ayuntamiento en Santo Domingo el Real.

En la sesión del 22 de abril los regidores decidieron que las exequias municipales se celebrasen en el citado monasterio ya que en las honras de la reina Margarita la muchedumbre congregada había desbordado el espacio de la iglesia de Santa María. Asimismo designaron a Juan de Pinedo y Diego de Urbina comisionados para la realización de la obra²⁸. Pocos días después el dominico fray Domingo Pimentel era nombrado predicador del sermón de las honras²⁹.

A pesar de la atribución del túmulo a Juan Gómez de Mora —realizada por Eugenio Llaguno, a partir del testimonio de Baltasar Porreño, y más recientemente por Virginia Tovar³⁰— la traza, las condiciones, la supervisión de su ejecución y la tasación de sus demasías estuvo a cargo de Alonso Carbonel, designado como arquitecto en la documentación³¹. Como botón de muestra, además de las circunstancias de la obra que enseguida empezaremos a desgranar, el acuerdo alcanzado en una sesión del ayuntamiento sobre el pago de 1.000 reales a Carbonel:

(...) por el trabajo y ocupaçion que tubo y a tenido en haçer la traça del

²⁷ AGP, Sección histórica, Caja 76, exp. 9 (13-V-1621), citado por ALLO MANERO, p. 415.

²⁸ AV, ASA, Libro 38 de Actas, f. 330 (22-IV-1621). El regidor Pinedo formaría parte también de la comisión encargada de las fiestas de canonización de San Isidro y de la que contrató a Carbonel los grupos escultóricos de Santa Ana. Algunos datos sobre su biografía y dedicación al ayuntamiento de Madrid, en GUERRERO MAYLLO, p. 274.

²⁹ Al parecer en un principio se había pensado en que este honor recayera en el jesuita padre Florencio, quien por tener poca salud y haber confeccionado el sermón leído en las honras de San Jerónimo el Real declinó el ofrecimiento del municipio, en AV, ASA, Libro 38 de Actas, f. 338 r.º (23-IV-1621). El ayuntamiento decidió imprimir el texto oscuro, tortuoso y barroco de Pimentel, en *Ibidem*, f. 349 r.º (10-V-1621). Por el sermón el orador dominico cobró 20.000 maravedíes en plata, en *Ibidem*, f. 352 r.º (12-V-1621).

³⁰ Según el testimonio del licenciado Baltasar Porreño, su *primo hermano* Juan Gómez de Mora le escribió solicitándole dos epitafios latinos para dos colaterales del túmulo levantado en San Jerónimo, en PORREÑO, p. 251. Con esta información Llaguno atribuyó la arquitectura efímera del convento real a Gómez Mora y por extensión la de Santo Domingo, en LLAGUNO Y AMÍROLA, t. III, p. 156. Mantuvo esta opinión, aún cuando cita la documentación relativa a la obra que se conserva en el Archivo de Villa, TOVAR MARTÍN, 1983a, p. 117. Con el simple estudio de la misma fue atribuido a Carbonel por ALLO MANERO, p. 426.

³¹ Toda la información referente a las condiciones, pregón y posturas de la obra, en AV, ASA 2-

*tumulo que se hiço para las honras de Su Magestad y del tiempo que asistió de orden de esta villa a berle haçer y que se executase conforme a la dicha traça*³².

Queda pues patente la responsabilidad del artífice manchego. Otra cosa bien diferente es saber por qué la Villa prescindió del arquitecto real y municipal en beneficio de la traza de Carbonel. Sobre esta circunstancia la documentación del Archivo de Villa no aporta ningún dato digno de mención por lo que no cabe más que plantearse la hipótesis de que el concejo madrileño, sabiendo que Gómez de Mora se iba a encargar del túmulo de San Jerónimo y de los pormenores de la entrada del nuevo monarca, hubiera optado por edificar en Santo Domingo un monumento de gusto, cuando menos, diverso al erigido por el maestro mayor. Desde luego que, como veremos en las descripciones de la época, el efecto singular del túmulo municipal fue totalmente conseguido. Los cronistas de la época fueron capaces de distinguir las diferencias “estilísticas” de uno y otro monumento.

Para conocer cómo era el túmulo municipal disponemos de las condiciones de la obra y de una descripción detallada, escrita pocos días después de la celebración de las honras reales. Las condiciones fueron redactadas por Alonso Carbonel antes del 13 de abril, fecha en la que se abrió la puja del monumento³³. Aunque no están firmadas el estilo y la ortografía del maestro son inconfundibles. En el mismo expediente se encuentra un pequeño rasguño anónimo que apenas reproduce las líneas básicas de la estructura del túmulo: dos cuerpos arquitrabados, más estrecho el superior, rematados por una pirámide³⁴. En cuanto a los textos impresos el sermón de fray Domingo Pimentel, oscuro y tortuoso, aporta poca luz al marco arquitectónico del evento³⁵. No hay que descartar que alguna de sus retorcidas máximas se hubiera inspirado en las leyendas y epigramas que formaban parte de la escenografía. Jerónimo de Quintana, que no cita para nada el túmulo

351-2.

³² AV, ASA, Libro 38 de Actas, f. 354 v.º (14-V-1621). La cantidad fue librada, en AV, Contaduría 3-726-1 (26-V-1621).

³³ AV, ASA 2-351-2, transcritas por ALLO MANERO, pp. 854-855, n.º 39.

³⁴ *Ibidem*. Aunque el bosquejo poco o nada nos diga sobre la personalidad del autor, fue también atribuido al maestro mayor Juan Gómez de Mora, en TOVAR MARTÍN, 1986, n.º 161, p. 324. Sería lógico pensar que, al estar junto a las condiciones, hubiera salido de la mano de Carbonel o de un intérprete anónimo que trataba de hacerse una idea de lo que estaba leyendo.

³⁵ PIMENTEL, fs. 1-24.

de San Jerónimo, elogia el levantado por el municipio sin describirlo en profundidad³⁶. La mejor fuente, por su primor descriptivo, es la *Carta segunda, que escriuió un Cauallero desta Corte a un su amigo* que, aunque sin firmar, está atribuida a Andrés de Almansa y Mendoza³⁷.

El túmulo funerario de Santo Domingo el Real fue una construcción rigurosamente efímera, planteada *ex novo*. No tenemos ninguna noticia relativa al aprovechamiento de materiales de monumentos anteriores. La estructura arquitectónica, fingida de madera y lienzo, se elevaba en todo lo alto de la nave mayor, con una anchura de cinco metros. Posaba sobre una plataforma de madera a la que se accedía a través de ocho gradas en cada uno de los cuatro pórticos que flanqueaban su planta cuadrada. El primer cuerpo estaba formado por doce columnas dóricas *a cuyas esquinas se levantauan quatro medias columnas*³⁸. Entendemos que en total eran doce columnas, tres por cada soporte y que en origen, según indican las condiciones de Carbonel, se habían previsto doce pilastras grandes³⁹. Teniendo en cuenta que el interior de este primer cuerpo era diáfano para poder verse la tumba central, es de imaginar que las cuatro medias columnas se apoyaban directamente sobre el fuste de las enteras. El túmulo pues descansaba sobre cuatro pilares acolumnados (dos enteras + una embebida), un soporte ligero y sólido a la vez que permitía la visión del catafalco mortuario —no olvidemos que al fin y al cabo era el protagonista del monumento— y la suficiente solidez del conjunto.

Este primer cuerpo se cerraba con cuatro frontones partidos. El principal, que embocaba con la nave mayor del templo, cobijaba una gran inscripción donde se relataban las virtudes del difunto y los datos de su reinado. En los tres restantes se situaron otros tantos escudos con las armas reales de siete pies de altura. La combinación de estos soportes, con columnas agrupadas y frontones partidos recuerda, a partir de la lección serliana, la articulación empleada en el retablo de Santo Domingo el Antiguo de Toledo tres años antes.

Aunque las condiciones vuelven a citar pilastras, el segundo cuerpo repetía los

³⁶ QUINTANA, f. 835.

³⁷ Utilizaremos el ejemplar conservado en la BNM, VE 141-84.

³⁸ ALMANSA, f. 4 r.º

³⁹ Allo Manero, sin conocer la descripción de la *Carta segunda*, se decanta por creer que se mantuvieron las pilastras programadas en las condiciones de Carbonel. En función de este elemento asocia su arquitectura a la del túmulo de San Jerónimo trazado por Gómez de Mora, en ALLO MANERO, pp. 426-427.

soportes del inferior, doce columnas *ligadas tres por parte*⁴⁰. En este caso sostenían un sistema abovedado al parecer con casetones en su interior. La bóveda estaba rematada por una pirámide funeraria, un globo con un mapa pintado —significando el mundo— una corona dorada sobre él y una gran luminaria.

En esta sencilla estructura centralizada, que tanto recuerda la microarquitectura de los tabernáculos, se desplegaba un complejo programa decorativo en el que la escultura dorada y la policromía alcanzaban su máxima expresión. Como si de un retablo se tratara, la escultura fingida de bronce reforzaba con su presencia los ángulos del túmulo. En el cuerpo bajo, delante de las soluciones de esquina se situaron cuatro estatuas grandes que representaban las cuatro virtudes con sus símbolos parlantes. Delante de los soportes superiores cuatro banderas negras con las armas reales y sobre éstos, a la altura del nacimiento de la cúpula otras cuatro figuras de *color de bronce* que representaban la templanza, clemencia, castidad y justicia⁴¹.

Todo el túmulo debía de ir pintado de *mármol de San Pablo gateado*, sobre el que destacarían el dorado de las basas, capiteles, cornisas y esculturas. Los fustes de las columnas serían de pintura fingida. En el friso irían pintados los triglifos y las metopas, éstas con calaveras plateadas sobre campo verde; y en los netos de los soportes hasta veinte jeroglíficos que hacían alusión a las virtudes de emperadores romanos, reyes de Judea y monarcas castellanos. En otras parte del monumento y tal vez en la nave de la iglesia se distribuían trescientos escudos de diferentes tamaños y una veintena de inscripciones que referían las virtudes de Felipe III y las condolencias de sus vasallos. Cuatro grandes pirámides de luces rodeaban el monumento.

Desconocemos el nombre de la persona encargada de crear el programa iconográfico que decoraba el túmulo funerario. No hay indicios claros para plantear que el autor del sermón de las honras, fray Domingo Pimentel, tuviera algo que ver con esta tarea. Algunos de sus comentarios sobre las virtudes del difunto rey guardan relación de forma genérica con los epigramas expuestos en el monumento, pero ello no prueba que el dominico participara en su elaboración. La única alusión a este tema nos la da Carbonel en las condiciones, al anotar que los escudos se habían de hacer como *el señor regidor*

⁴⁰ ALMANSA, f. 4 r.º

⁴¹ En este punto las condiciones no parecen coincidir con la descripción del túmulo. Carbonel proponía la ejecución de ocho figuras en este último cuerpo con una localización imprecisa. Este número de imágenes abre la posibilidad, no confirmada por otros datos, de que la bóveda descansara con más propiedad sobre una planta octogonal en el proyecto primitivo.

*Urbina ordenare*⁴². El perfil de Diego de Urbina se ajusta con mayor precisión a la confección de estos trabajos, por lo menos en lo que respecta a los temas heráldicos ya que durante muchos años, desde aproximadamente 1577, fue Rey de Armas de Felipe II y Felipe III⁴³.

En las condiciones Carbonel presupuestó la ejecución de la obra en 2.500 ducados. El 13 de abril él mismo, de forma simbólica, abrió la puja con esta cantidad. Tras las sucesivas bajas el túmulo se remató tres días después en los ensambladores Domingo Díaz Beloso y Miguel Tomás, éste último, recordemos, compañero de Carbonel en la construcción del retablo de la Magdalena de Getafe⁴⁴. Los maestros se obligaban a construir la estructura por 800 ducados quedándose, una vez terminadas las exequias, con los materiales. Este ajuste en el precio provocó que durante la construcción del túmulo los gastos desbordaran el presupuesto acercándose a la cantidad prevista en un principio⁴⁵. La tasación del túmulo con sus demasías fue realizada el 5 de junio por Alonso Carbonel, por parte del ayuntamiento, y por Juan Muñoz en representación de los maestros⁴⁶.

⁴² AV, ASA 2-351-2. No sabemos cuál fue la responsabilidad de Urbina en la elección de Carbonel y en los pequeños cambios introducidos en su traza. En relación a esto recordemos que las condiciones fueron escritas antes del día 13 de abril y que el ayuntamiento comisionó a Urbina para supervisar el túmulo el 22 del mismo mes. A pesar de ello, Carbonel citaba en lo referente a los escudos a este regidor como si fuera la persona con más autoridad en este tipo de menesteres.

⁴³ En una solicitud de una plaza para su hijo, fechada en 1621, reconoce haber servido cuarenta y cuatro años como Rey de Armas de Felipe II y Felipe III y ser el regidor más antiguo del ayuntamiento de Madrid, en AGP, Expedientes personales, C^a 1050/45. Como Rey de Armas de Felipe III firma en 1598 el impreso *Sucesión y origen de la esclarecida sangre de don Alonso de Aragón*, conservado en BNM, V.E. 40-102. Además como hijo del pintor homónimo y cuñado de Lope de Vega, se le pueden suponer algunos conocimientos iconográficos y literarios suficientes para componer los epigramas del túmulo. Formó parte del concejo de la Villa desde 1584, estando vinculado a las empresas culturales más importantes de su tiempo, en GUERRERO MAYILLO, p. 284. Como miembro de la comisión del proceso de beatificación de San Isidro llamó a declarar como testigo a Lope de Vega, en ROJO ORCAJO, p. 20. En 1622 fue comisionado para organizar las fiestas de canonización de San Isidro actuando también como juez en la justa poética organizada por Lope y celebrada en uno de los patios del Alcázar, en PORTÚS PÉREZ, 1988, p. 34. No en pocas ocasiones su identidad ha sido confundida con la de su padre el pintor del mismo nombre fallecido en 1594. Era pues hermano de la primera mujer de Lope de Vega, según la oportuna aclaración de SALAZAR, pp. 480-481.

⁴⁴ Las posturas fueron las siguientes: Mateo González ofreció 2.200 ducados; Domingo Marçel y Urban de Barahona 2.000; Francisco Esteban 1.500; Domingo Díaz Beloso 1.200; Pedro Galán, Diego Díaz, Diego de Antunes y Francisco de la Corte 900, en AV, ASA 2-351-2.

⁴⁵ El 7 mayo el ayuntamiento libraba 500 ducados a los maestros, que ya tenían cobrados 400 ducados con anterioridad. Por ser demasías que todavía no estaban evaluadas, los materiales que iban a ser para los artífices fueron embargados. Para hacer cumplir esta disposición el municipio mandó situar una guardia a los pies del túmulo, en AV, ASA, Libro 38 de Actas, f. 347 v.º (7-V-1621).

⁴⁶ El nombramiento de Carbonel, en AV, ASA, Libro 38 de Actas, f. 348 v.º (10-V-1621). A pesar del mismo, en la sesión municipal del 14 de mayo el regidor Juan de Pinedo, no conforme con que se hiciera la tasación, abogó por llegar a un acuerdo con los maestros. La villa, que ya había gastado 2.400 ducados en la ejecución material del túmulo, decidió que el citado Pinedo negociara con los maestros un sobrepago de 200 a 300 ducados y que toda la madera y pintura del túmulo se pregonara en venta, en AV, ASA, Libro 38

Considerando que se había añadido mucha más cantidad de oro de la prevista en la traza, además de las *figuras, ystorias y pinturas y todas las muertes guesos que hicieron*, la obra fue evaluada en 3.500 ducados⁴⁷.

El monumento levantado en la iglesia de Santo Domingo el Real gustó a los promotores y a los cronistas de la época. Fue inevitable además que se hicieran juicios comparativos entre éste y el levantado por la casa real en la iglesia de San Jerónimo. Quintana no dedica a este último ningún comentario mientras que califica el municipal como *un grandioso túmulo con maravillosa traza y costa*⁴⁸. Además transcribió la leyenda latina, con su traducción castellana, que decoraba el frontón de su fachada principal. Llama la atención la apostilla sobre la *costa* del siempre bien informado cronista, circunstancia a la que enseguida nos referiremos. El anónimo escritor de la *Carta segunda*, aunque discreto en elogios, dedicó a la descripción del túmulo del ayuntamiento el doble de líneas que al erigido en el monasterio jerónimo. Especialmente en lo que respecta a la transcripción de los jeroglíficos y leyendas que lo adornaban.

A estas descripciones rigurosamente contemporáneas hay que añadir un interesante testimonio aportado a finales de 1626 por el alcalde juez de la Junta de Obras y Bosques. Fue escrito con ocasión del concurso promovido para la elección del nuevo aparejador del Alcázar tras la muerte de Pedro de Lizargárate. El proceso abierto contra los oficiales de las Obras Reales aconsejó que el juez de la Junta diera su opinión sobre los candidatos presentados. En el caso de Carbonel, definía de esta manera su ocupación en el túmulo municipal:

*Traço y executo la obra del tumulo, que hiço esta Villa en el Monasterio de Santo Domingo para las honras del señor Rey D. felipe el 3º que esta en gloria, que por auer sido mas lucido y sumptuoso y costado dos mil ducados menos que el que se hiço en S. Geronimo por quenta de Su Magestad*⁴⁹.

El testimonio en sí mismo es revelador viniendo de una persona que conocía en profundidad la Junta de Obras y Bosques. Se plantea de forma comparativa. Fue al parecer

de Actas, f. 354 (14-V-1621). No se debió de llegar a ningún acuerdo ya que pocos días después Carbonel y Muñoz realizaron la tasación del túmulo.

⁴⁷ AV, ASA 2-351-2 (5-VI-1621).

⁴⁸ QUINTANA, f. 835.

⁴⁹ AGS, CySR, leg. 332, f. 63 (12-I-1627).

inevitable que, siendo erigidos los monumentos casi al mismo tiempo por instituciones diferentes, se produjera cierta competencia captada por sus protagonistas. En este caso un elevado personaje de la parte contraria alababa la estética del túmulo trazado por Carbonel. En la misma medida que la descripción de la *Carta segunda*, su derroche decorativo había llamado la atención de los espectadores. Los elogios también se extienden a su coste de ejecución —*costa*, como escribiría Jerónimo Quintana— con una diferencia cifrada en 2.000 ducados⁵⁰. Este desfase provenía del sistema de contratación empleado. El remate a la baja, tras los consiguientes pregones, permitía a la Villa ahorrarse muchos reales respecto al sistema de tasación empleado en las Obras Reales. Las palabras del fiscal ganaban en importancia si tenemos en cuenta el contexto en el que se dictaban: el proceso abierto contra los oficiales reales en el que también estaba inmerso el maestro mayor.

Pero en realidad, ¿el túmulo de Juan Gómez de Mora era tan diferente? A grandes rasgos diríamos que no tanto. Como ha puesto de relieve el estudio de Allo Manero, el arquitecto real utilizó la misma estructura arquitectónica que en el monumento de las

⁵⁰ Nuestro fiscal no andaba muy descaminado. El túmulo de Felipe III había costado a las arcas de la monarquía 63.621 reales, incluidos los gastos de lutos. Ello sin contar los desperfectos ocasionados en la iglesia y claustro de San Jerónimo el Real, cifrados por Juan Gómez de Mora y el veedor Sebastián Hurtado en otros 5.737 reales. En el mismo evento la villa había gastado —en total con lutos, cera y traza— 36.150 reales. La diferencia pues superaba los 2.400 ducados, es decir, un 43 % menos que el coste del túmulo real. Mucho dinero si tenemos en cuenta además que Juan Gómez de Mora había utilizado toda la estructura de madera del monumento de las exequias de Margarita de Austria. Este mismo desfase se había observado entre los túmulos erigidos en las honras de la citada reina:

Promotor	Margarita de Austria	Felipe III
Real	26.873 rs.	63.621 rs.
Municipal	17.120 rs.	36.150 rs.
Diferencia	- 9.753 rs.	- 27.471 rs.
	- 36 %	- 43 %

Si bien haciendo la salvedad de que los 26.873 reales del túmulo real de Margarita de Austria, no eran su precio total, sino el sobre coste en relación al monumento de Felipe II, por lo que la diferencia sería aún mayor. Los oficiales de la Junta de Obras y Bosques no eran ajenos a esta realidad. Juan Gómez de Mora y Sebastián Hurtado habían tenido que rendir cuentas por estos gastos tan elevados. Al terminar las exequias de la reina redactaron un memorial en el que justificaban la diferencia de coste —no respecto al túmulo municipal, sino al del rey Felipe II construido en 1598 por Francisco de Mora— por el aumento de los precios. En las exequias de Felipe III había sucedido algo parecido. Gómez de Mora y Hurtado firmaron un nuevo memorial en el que justificaban el desfase respecto al túmulo de Margarita de Austria. Todos los datos económicos sobre estas arquitecturas efímeras, en ALLO MANERO, pp. 353, 357, 415-416, 427-428, 846-847, 851-854.

exequias de la reina Margarita de Austria⁵¹. Éste a su vez, inmerso en la tradición flamenca, repetía la altura y proporciones del túmulo de Felipe II trazado por Francisco de Mora e incluso algunas de sus partes procedieron de aquél. En 1611 Gómez de Mora concentró las novedades en los tres pilares de esquina del cuerpo bajo: cada uno de ellos fue dispuesto sobre su respectivo pedestal en detrimento del pilar corrido usado por Francisco de Mora y se adelantaron los laterales para dar mayor movilidad al conjunto. Además añadió los frontispicios que remataban el cuerpo inferior y dispuso las agujas de las velas sobre pedestales en relación directa con la altura del monumento. Más arriba dos gradas escalonadas de planta octogonal favorecían la transición volumétrica a una bóveda situada sobre un tambor muy desarrollado.

Manteniendo pues la misma estructura el maestro mayor incluyó en 1621 una tercera grada sobre el cuerpo bajo y quitó dos escalones de la plataforma sobre la que descansaba el túmulo. Las diferencias afectaron a las decoraciones y al programa iconográfico. Conocemos cómo era este monumento gracias a una estampa publicada para la ocasión.

En resumidas cuentas el monumento funerario desplegado en el convento de San Jerónimo el Real conservaba las líneas maestras marcadas por la tradición en este tipo de arquitecturas que, al parecer, eran menos efímeras de lo que se podría pensar. Era pues deudor del clasicismo sereno y vitruviano nutrido de la experiencia escorialense.

Frente a este conservadurismo del maestro mayor, Carbonel apostó por la aplicación de algunas fórmulas ya utilizadas en sus retablos. Las columnas agrupadas — esta vez en solución de esquina—, los frontones partidos con escudos en el centro y las esculturas de bulto redondo rodeando los cuerpos del monumento reeditaban una vez más las soluciones manieristas llegadas a España en la segunda oleada de los libros de Serlio.

3. LAS FIESTAS DE LA CANONIZACIÓN DE SAN ISIDRO (1622).

En la primavera de 1622 la Villa y Corte celebró con pompa y regocijo la canonización por el Papa Gregorio XI de los santos Isidro, Teresa de Jesús, Ignacio de Loyola, Francisco Javier y Felipe Neri. Si bien las fiestas tuvieron un carácter general en torno a los cinco santos, los festejos municipales hicieron especial hincapié en la figura del santo madrileño. La Compañía de Jesús tomó parte activa en las celebraciones con una pequeña procesión —que trasladó el 18 de junio las imágenes de sus santos canonizados.

⁵¹ *Ibidem*, pp. 352 y 414.

hasta la iglesia de San Andrés— una mascarada y un certamen literario. El mismo día una caravana de danzas e invenciones portátiles, en la que destacaban cuatro carros triunfales, recorrió la calle Mayor hasta los aledaños del Alcázar.

Pero sin duda alguna los platos fuertes de las fiestas fueron los organizados por el ayuntamiento de Madrid: una justa poética, celebrada en uno de los patios del Alcázar bajo la supervisión de Lope de Vega, donde los ingenios literarios tendrían ocasión de demostrar sus habilidades literarias⁵², y la procesión general de los cinco santos que el 19 de junio, saliendo de la iglesia de San Andrés, recorrería la ciudad uniendo varios escenarios efímeros erigidos por diferentes comitentes⁵³. Carbonel participará en este segundo evento por partida doble: por un lado ejecutando las arquitecturas efímeras financiadas por el consistorio; y por otro, trazando el altar que los padres del convento de Nuestra Señora de la Merced situaron en la fachada de su iglesia.

Empezando por las decoraciones de la procesión general decir que en un principio el ayuntamiento pensó colocar varios arcos triunfales en puntos estratégicos de la ciudad. Esta posibilidad fue enseguida abandonada por falta de tiempo en beneficio de ocho pirámides, que distribuidas por parejas, franquearían el paso de la comitiva⁵⁴. Los lugares elegidos fueron la plaza de la Cebada, la calle de Toledo —enfrente de la Puerta Cerrada—, la Puerta de Guadalajara y la Plaza de San Salvador.

El 10 de mayo la comisión encargada de los festejos acordó la selección de las mejores trazas de las pirámides que se presentaran al día siguiente, haciendo una invitación expresa a Juan Gómez de Mora para que lo hiciera. Dos días después fue elegida la que firmaron el arquitecto y Francisco de Acuña⁵⁵. Asimismo se le encomendó la confección de una lista con los maestros capacitados para llevar a buen puerto la ejecución de la obra. La medida pretendía evitar que personas sin el nivel requerido hicieran posturas.

⁵² El ayuntamiento solicitó a Lope de Vega la preparación de dos comedias sobre la vida de San Isidro, de la justa poética y de una relación escrita de las fiestas que fue publicada poco tiempo después. Además para los carmelitas descalzos escribió la *Vida y muerte de Santa Teresa de Jesús*. Sobre su papel en las fiestas literarias ver ENTRAMBASAGUAS, 1969, pp. 56 y ss. Con algunas matizaciones PORTÚS PÉREZ, 1988, pp. 31-34. Los impresos de aquella época que describen la fiestas están recogidos por SIMÓN DÍAZ, pp. XXXVIII-XXXIX.

⁵³ El estudio más acertado y completo de estas fiestas, en PORTÚS PÉREZ, 1988, pp. 30-41. Algunas reflexiones sobre la fiesta, en ÍDEM, 1997, pp. 83-92.

⁵⁴ Según Lope de Vega las trazas de los cuatros arcos estaban ya realizadas faltando tiempo para que se ejecutasen, en VEGA CARPIO, s. f.

⁵⁵ AV, ASA 2-272-30, fs. 10 v.º, 11 y 13, citado por PORTÚS PÉREZ, 1988, p. 35.

La subasta de su ejecución reunió en el consistorio a las tres generaciones de escultores, más algunos doradores, que pretendían la obra: Mateo González, Francisco Esteban, Juan de Porres, Alonso Carbonel, Antón de Morales, Antonio de Herrera, Manuel Pereira, Urban de Barahona, Jerónimo Zancajo, Diego Bustillo y Lorenzo Fernández de Salazar⁵⁶. En teoría todos ellos formaban parte de la lista de maestros hábiles requerida a Gómez de Mora. La construcción de las pirámides fue adjudicada en primera instancia, por 4.000 ducados, incluso con un contrato de obligación de por medio, al equipo formado por Antonio de Herrera, Julio César Semín y Lorenzo Fernández de Salazar, maestros que ya habían trabajado estrechamente con el maestro mayor en el túmulo de San Jerónimo el Real⁵⁷. El contrato se rompió un día después, el 31 de mayo, al haberse presentado nuevas bajas con ofertas que interesaron a los regidores comisionados. Alonso Carbonel, el dorador Francisco Esteban y el ensamblador Antonio Ribero se hicieron con el contrato por 3.000 ducados, que serían nuevamente rebajados a 2.500 ducados por ellos mismos⁵⁸. A su vez estos artífices compartirían la obra con Barahona, Zancajo, Diego Zapata, Ginés Carbonel y el escultor Antonio de Riera. Nótese que en el mismo equipo se encontraban el dorador Francisco Esteban y Ginés Carbonel, dos de los protagonistas principales, aunque en diferentes bandos, del pleito de los doradores de 1619. Una vez más los hermanos Carbonel demostraban su habilidad para aglutinar los esfuerzos e intereses de sus compañeros de oficio, en este caso para dejar fuera del encargo al trío “oficialista” de maestros capitaneado por Antonio de Herrera.

Cada pirámide, según la descripción del propio Lope de Vega, formaba un conjunto decorativo con alusiones alegóricas a los protagonistas de la fiesta religiosa. De planta cuadrada se asentaban sobre un pedestal elevado, flanqueado a su vez por otros dos menores donde se situaban las esculturas de bulto (dos por pirámide) que fueron calificadas como *excelentes, estudio de los mas insignes maestros desta corte*⁵⁹. Los

⁵⁶ Ibidem, f. 25 r.º (30-V-1622). De la primera generación se contarían al ensamblador Mateo González, de unos 56 años; a Antón de Morales, de más de 60 años; y a Juan de Porres, que rondaría los 60 también. Herrera y Carbonel formarían la segunda y el joven Manuel Pereira —con su primera aparición en Madrid, que sepamos— la tercera.

⁵⁷ Sobre la adjudicación de esta obra se ha producido cierta confusión motivada por la documentación notarial que resultó ser incompleta. En ella se recogen las posturas de Julio Campanelli y Leonardo Merlo (5.000 ducados); de Lorenzo de Salazar en solitario (4.500 ducados); y de Antonio de Herrera, Julio César Semín y del citado Salazar (4.000 ducados), en AHPM, pr. 3771, fs. 604-607 (29 y 30-V-1622), citado por TOVAR MARTÍN, 1983a, p. 428; y 1983b, p. 1709, que creyó que la obra fue adjudicada al último equipo.

⁵⁸ AV, ASA 2-272-30, fs. 27-28 r.º (31-V-1622), dada a conocer por PORTÚS PÉREZ, 1988, p. 38.

⁵⁹ VEGA CARPIO, s. f.

testimonios son contradictorios en lo que respecta a su altura. En un principio fueron diseñadas de cincuenta pies, sin contar su pedestal. El 9 de junio —recordemos que la procesión general estaba prevista para el 19 del mismo— se impusieron unas rectificaciones en su traza. Por el consejo de *algunos artífices que las han visto* se decidió elevar la altura de las pirámides (más seis pies), de sus pedestales y de las esculturas (un pie)⁶⁰. La modificación venía avalada por una declaración de Francisco de Acuña y Silva que suponía un incremento de 545 ducados y 5 reales sobre el precio con el que se había contratado la obra nueve días antes. Sea como fuere, según el testimonio de Lope de Vega, las pirámides alcanzaron los 74 pies de altura; sus pedestales 12 ½ por 7 de ancho; y las esculturas 8 pies y ½. La decoración —a base de escudos, banderas y relieves— se concentró en el extremo de los obeliscos y en las caras de los pedestales.

El conflicto entre Gómez de Mora y los artífices surgió una vez terminada la obra. Las ocho pirámides con sus respectivas decoraciones habían costado un total de 3.336 ducados, de los que Carbonel y Esteban habían recibido 2.849⁶¹. Les restaban pues para terminar de cobrar apenas 5.352 reales. Pero la tasación, al parecer de Mora, marcó una baja de 1.852 reales *por unos velillos y otras cosas que dejaron de poner por parecer no convenir*. No tenemos constancia de que estas carencias observadas por el maestro mayor tuvieran alguna relación con las rectificaciones introducidas en mitad de la obra por Acuña.

Además de los obeliscos los participantes en la procesión general tuvieron la ocasión de contemplar nueve estructuras efímeras en torno a los altares que se levantaron en las puertas o cercanías de otras tantas iglesias. Fueron realizadas por algunas órdenes religiosas y en el caso del que se situó en el comienzo de la calle de Toledo por los diputados del Hospital de la Latina. En la mayoría de los casos fueron telones de madera que envolvían con las más variadas decoraciones una escultura o un cuadro de un santo elevado en un altar. Dispuestos de manera imaginativa y variada, Manuel Ponce describe a dos de ellos —el de la plaza de la Cebada de los franciscanos y el de la calle de Segovia de

⁶⁰ AV, ASA 2-272-30, f. 44 r.º (9-VI-1622).

⁶¹ El balance de todo lo gastado, en AV, ASA 2-272-30, f. 58 r.º (8-VII-1622). Tenemos recogidos los siguientes cobros: Ginés Carbonel, en nombre de su hermano y de Francisco Esteban, percibió 3.350 reales, en AHPM, pr. 3633, f. 850 (2-VI-1622), citado por PÉREZ PASTOR, 1914, p. 490; y otros 4.400 reales seis días después, en AHPM, pr. 3771, f. 627 (8-VI-1622), citado por PÉREZ PASTOR, 1914, p. 167. En la documentación municipal se han localizado las siguientes libranzas: 3.300 reales el 10 de junio, en AV, ASA 2-272-30, f. 46 v.º (10-VI-1622); otros 3.300, en Ibídem, f. 47 r.º (13-VI-1622); 3.000, en Ibídem, f. 48 r.º (14-VI-1622); 3.500, en Ibídem, f. 58 r.º (8-VII-1622); y 3.300 reales más, en Ibídem, f. 216 r.º (27-VII-1622).

la orden de San Francisco de Paula— como retablos⁶². Los monumentos competían en altura, grandeza y decoración. Destacaron los levantados por los jesuitas, grandes protagonistas de la fiesta, en la calle de Toledo: un gran castillo de cuatro cubos y un altar no muy lejano con las imágenes de sus santos. Ponce concentra sus elogios, por su riqueza y suntuosidad, en el altar que los dominicos dispusieron en la Plaza Mayor, en la esquina de la calle Nueva, a pocos metros de las pirámides de la Puerta de Guadalajara⁶³.

Los padres mercedarios levantaron una arquitectura efímera en la fachada de la iglesia del convento de la Merced, justo en el comienzo de la calle de la Compañía. La primera noticia sobre su autoría la dio Ceán Bermúdez. Atribuía a Carbonel el altar realizado para las fiestas de canonización de San Isidro pero lo situaba dentro de la iglesia, en el lugar donde más tarde iría el retablo mayor, y lo fechaba en 1620. Asimismo daba a conocer un cuadro de Eugenio Cajés, que representaba a la Virgen y al santo labrador con los bueyes, pintado para la ocasión por el que habría cobrado doce ducados⁶⁴. Aunque con algunas imprecisiones la información es correcta ya que coincide con las circunstancias profesionales que vivían en aquellos meses los dos artistas. La documentación, si bien escasa, corrobora la autoría de Carbonel y Cajés.

El contexto de esta obra hay que situarlo seis meses antes y quizás varios años atrás. Ya estudiamos la intervención de Alonso Carbonel en la realización de la sillería de coro del convento de la Merced en los años 1617 y 1618. Las buenas relaciones con los mercedarios debieron de continuar años después. En noviembre de 1621 —como tendremos ocasión de estudiar en el epígrafe siguiente— Carbonel y Cajés contrataron la ejecución de su retablo mayor. Desde ese momento y por diversos avatares se iniciaría una larga obra que terminaría en los primeros años de la década siguiente. Fruto de este vínculo los mercedarios depositaron una vez más su confianza en Carbonel para la traza y ejecución del altar, llamado de esta manera por las crónicas de la época, pero que esconde una construcción fingida que lo recubría varios metros más arriba.

El único documento que nos ha llegado sobre este asunto data de veinte días antes de la procesión general de los cinco santos. El 29 de mayo los doradores Tomás de Sicilia y Sebastián de Mena contrataban con el padre fray Jerónimo Blanco la pintura y el dorado

⁶² PONCE, fs. 3 r.º y 5 r.º

⁶³ *Ibidem*, fs. 3 v.º y 4 r.º

⁶⁴ CEÁN BERMÚDEZ, t. I, p. 235.

del monumento⁶⁵. La obra de talla y escultura debía de estar bastante adelantada en aquel momento pues los doradores se comprometían a hacer su trabajo en ocho días. Se obligaban a platear las columnas, cornisas y *demás necesario* con plata corlada y jaspe al óleo a satisfacción de Eugenio Cajés y Alonso Carbonel⁶⁶.

Es lógico pensar que el pintor supervisaría todo lo relacionado con su arte y que Carbonel hiciera lo propio con la talla y escultura. No hay que descartar que él mismo con oficiales de su taller se hubiera encargado de la ejecución de este cometido. De la misma manera que el albacetense fue el autor de la traza del retablo mayor, hay que pensar que la arquitectura efímera que nos ocupa tuvo que haber salido también de su mano.

Pero veamos como un cronista anónimo describía la estructura que el convento de la Merced levantó en la calle con motivo de las canonizaciones de 1622:

*(...) tenia en medio una Virgen entre quatro columnas que sustentauan un chapitel, adonde estauan pintados los cinco Santos canonizados, encima del una aguja, y por remate dellas las armas de su Religión, tenia mucha tela de plata, y retablos muy curiosos*⁶⁷.

El testimonio de Manuel Ponce, aunque escueto, aporta algún dato más de interés:

*(...) cubrieronle con una fabrica hermosa, de color de piedra, en forma de custodia, debaxo de la qual estaua el cuerpo del altar perfectamente adornado, y lleno de pieças diferentes y vitosas*⁶⁸.

Como en el túmulo de Felipe III, Carbonel planteó una estructura centralizada *en forma de custodia* para cobijar el verdadero motivo central del monumento, el altar con la imagen de la Virgen, que ha de ser el cuadro pintado por Eugenio Cajés que citaba Ceán Bermúdez⁶⁹. Encima del mismo se elevaba una estructura arquitectónica fingida, de

⁶⁵ AHPM, pr. 5065, fs. 780-781 (29-V-1622), citado por MATILLA TASCÓN, 1993, pp. 57-58.

⁶⁶ Por todo ello el convento les pagaría ochenta ducados en dos pagas al comienzo y al final del trabajo, en *Ibíd.*

⁶⁷ SUMPTUOSAS, s. f.

⁶⁸ PONCE, f. 3 v.º

⁶⁹ El testimonio de Lope de Vega insiste en el aspecto diáfano de este primer cuerpo, un templo abierto y que por todas partes se viese el altar, en VEGA CARPIO, s. f.

madera pintada de plata imitando el color de la piedra. Tras este único cuerpo una bóveda del mismo material, el chapitel, rematado con una aguja donde se colocó el escudo de los mercedarios. Todo ello elevado sobre una plataforma leñosa que realzaba el monumento. En torno a esta estructura centralizada, posiblemente exenta, se debieron de colocar armazones menores que tal vez recubrían la fachada de la iglesia. En ellos la decoración a base de telas, epigramas, jeroglíficos, etc... creaba el entorno suntuoso propio de este tipo de monumentos. Lope de Vega en su *Relación de las fiestas de San Isidro* recoge un poema que Sebastián Francisco de Medrano dedicó al altar de la Merced, que aporta datos de interés sobre su decoración:

*Hoy el triunfo del alba, Isidro santo,
Su religión te ofrece generosa
En el solio de jaspe, donde hermosa
Nace la luz, de la tiniebla espanto.
Calzada de la luna, el sol por manto,
En gradas que vistió de plata y rosa,
Hoy te consagra altar majestuosa,
Que tanto ensalza a quien la quiso tanto.
Las barras de Aragón, las bandas reales
Iguala con tu arado dignamente,
Pues los ángeles fueron tus iguales.
Diga la fama, cuando el bronce aliente,
Que la Merced entre mercedes tales
Fue palacio del sol, del alba oriente⁷⁰.*

Así pues una vez más Carbonel demostraba que era capaz de trasladar a gran escala las microarquitecturas de las custodias que precedían a sus retablos. Aunque hechas en madera, eran verdaderas estructuras tectónicas que no tenían nada que envidiar a la arquitectura tridimensional de escala real. Más difícil de imaginar es el cromatismo que envolvía a todo el conjunto, que convertía el monumento en un foco luminoso de atracción.

⁷⁰ *Ibidem*, s. f.

4. LOS RETABLOS DEL CONVENTO DE LA MERCED (1621-1634).

Como ha sucedido con tantas iglesias madrileñas, el convento de mercedarios calzados, enclavado antaño en la actual plaza de Tirso de Molina, desapareció en 1840 como consecuencia de las leyes desamortizadoras. Un siglo antes el retablo mayor de Carbonel y Cajés —por causas que desconocemos— fue sustituido por una máquina barroca calificada por Llaguno como monstruosa⁷¹. Cuando Antonio Ponz visitó la iglesia pudo contemplar el nuevo retablo y constatar la presencia de cuadros de Cajés, otrora en la vieja estructura lignaria, en el arco toral y en una de las capillas⁷².

La historia del retablo que nos ocupa comenzó poco tiempo después de terminarse la construcción del templo⁷³. Don Pedro Franqueza, conde de Villalonga, adquirió el 6 de julio de 1606 el patronato de la capilla mayor de la iglesia del monasterio de la Merced⁷⁴. El 10 de diciembre del mismo año Pompeo Leoni se comprometía a ejecutar el retablo mayor, los nichos y bultos del enterramiento del comitente según las trazas del arquitecto real Francisco de Mora⁷⁵. El proyecto nunca se llevaría a cabo porque en enero de 1607 se produciría la estrepitosa caída del conde. Desde entonces hasta su muerte en las Torres de León (1614) no abandonaría la cárcel, amén de perder sus extraordinarias riquezas⁷⁶. La sentencia condenatoria, leída al acusado el 23 de diciembre de 1612, además de condenarle a prisión perpetua con una multa de un millón y medio de ducados, le privó de todos sus fueros, cargos y mercedes, entre los que se encontraba el patronato del convento de la Merced⁷⁷. Dadas las circunstancias, no queda constancia de que Leoni, en los dos años que le restaban de vida, ni tan siquiera empezara la obra concertada.

Liberado el convento de las obligaciones adquiridas con Villalonga, la marquesa

⁷¹ LLAGUNO Y AMÍROLA, t. IV, p. 14.

⁷² PONZ, t. V, p. 73.

⁷³ El estudio documental más completo sobre el retablo mayor, al que añadiremos nuevas noticias y algunos matices, en CERVERA VERA, 1948, pp. 275-371.

⁷⁴ AHPM, pr. 1822, fs. 258-275 v.º (6-VII-1606), la transcripción de sus partes principales, en CERVERA VERA, 1948, pp. 291-292 y 305-308.

⁷⁵ *Ibidem*, fs. 678-685 (10-XII-1606), citado por PÉREZ PASTOR, 1914, p. 119; y MARTÍ Y MONSÓ, p. 284. Su transcripción en CERVERA VERA, 1948, pp. 309-318.

⁷⁶ Villalonga, viendo próxima su caída, trató de ocultar su inmensa fortuna en diferentes lugares de Madrid y Cataluña. Al poco de ser encarcelado, el prior de la Merced fue retenido en el convento de San Jerónimo acusado de colaborar con el conde en la ocultación de sus bienes. Pocos días después, tras la confesión del fraile, se desenterró en la iglesia mercedaria un ataúd lleno de joyas y objetos preciosos, entre los que se encontró un niño Jesús y un toro de oro valorados en 80.000 ducados, en JUDERÍAS, 1908-1909, p. 226.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 236.

del Valle se hizo con el patronato de la capilla mayor, casa y convento el 6 de abril de 1611⁷⁸. Doña Mencía de la Cerda y Bovadilla, hija de los condes de Chinchón, era la mujer de don Fernando Cortés, III marqués del Valle de Oaxaca y nieto del conquistador mejicano⁷⁹. La marquesa adquiriría además un cuarto que se encontraba adosado a la capilla mayor, en el lado de la Epístola, con una sala, alcoba, oratorio y balcón; y una tribuna, en la parte del Evangelio con su respectivo mirador. De la misma manera se reservaba el derecho de colocar sus enterramientos, con los acostumbrados bultos de piedra, en los muros de su capilla. La nueva patrona se obligó a dar anualmente al convento 2.000 ducados de renta y otros 1.000 para la redención de cautivos; e hizo donación de una tapicería de oro y seda de la historia de Hernán Cortés valorada en 12.000 ducados⁸⁰. Viéndose viuda, hastiada de la mundanal vida y muy devota de la imagen de Nuestra Señora de los Remedios que se veneraba en aquella iglesia, optó por encerrarse los últimos años de su vida en la habitación de la capilla mayor con el servicio de su confianza. Tras una larga enfermedad falleció el primero de julio de 1618, dejando como heredero universal de sus bienes al convento mercedario⁸¹. Fue su última voluntad que su cuerpo

⁷⁸ ESTELLA, 1982, p. 257.

⁷⁹ La identidad de doña Mencía no debe equivocarse con la de doña Magdalena de Guzmán, II marquesa del Valle. Martín Cortés, II marqués, tras enviudar de Ana Ramírez de Arellano, casó en 1581 con la citada Magdalena de Guzmán. Fallecido el hijo del conquistador en 1581 su viuda conservó el título hasta su muerte en 1621. Por otro lado, Fernando Cortés de Arellano, fruto del primer matrimonio de su padre, se desposó con la protagonista de nuestro estudio, doña Mencía de la Cerda, hija de los condes de Chinchón, convirtiéndose de esta manera en la III marquesa del Valle. Así pues durante muchos años ambas fueron conocidas por este título. La sucesión del marquesado del Valle de Oaxaca en sus primeros miembros, en FERNÁNDEZ MARTÍN, pp. 563 y 595. La vida de la Guzmán conoció en dos ocasiones el destierro: la primera vez, cuando, siendo dama de la reina Isabel de Valois, Felipe II le encerró (1567) en el convento de San Clemente de Toledo por haberse comprometido sin su permiso en matrimonio con don Fadrique de Toledo, marqués de Coria y primogénito del duque de Alba. Después de ser reintegrada a su puesto en palacio y por motivos que nunca estuvieron claros, el duque de Lerma, a través de su criatura el conde de Villalonga, la expulsó de la Corte de Valladolid (1603) y la encarceló en la fortaleza de Santorcaz. Sufrió la misma suerte su sobrina y secretaria personal doña Ana de Mendoza. Rehabilitada por Felipe IV, falleció a finales de 1621, en FERNÁNDEZ MARTÍN, pp. 606-609. El hecho de que la III marquesa del Valle adquiriera en 1611 el patronato del convento de la Merced, otrora en manos de Villalonga carcelero a su vez de la II marquesa, parece ser una casualidad.

⁸⁰ Un resumen comentado de las condiciones del patronato, con detalles de interés, en una descripción anónima del convento que debió de escribirse en torno a 1669, en BNM, Ms. 2684, f. 64 v.º

⁸¹ No sería tan sencilla la adjudicación de los bienes de la marquesa al convento. Poco tiempo antes de que don Rodrigo Calderón tomara posesión del patronazgo, el conde de Chinchón puso un pleito arguyendo que doña Mencía de la Cerda, con anterioridad al testamento, había realizado una donación inter vivos a favor de su padre. Tras un largo proceso judicial fue condenado el convento a restituir los bienes de la marquesa, dando por válida la citada donación. Los mercedarios propusieron al conde el mantenimiento del patronato pero, en primera instancia, éste se negó por carecer de caudal suficiente. El convento insistió y tras arduas negociaciones se llegó a un acuerdo, según el cual los monjes recibirían 60.000 ducados —provenientes del mayorazgo indiano— para comprar, imaginamos que por medio de un censo, 3.000 ducados de renta. Este resumen de los farragosos atajos judiciales, en BNM, Ms. 2684, f. 65 r.º

En un epitafio escrito por la acerada pluma del conde de Villamediana se alude al retiro de la III

fuera enterrado en la capilla mayor, al lado de su marido e hijo. El patronato y la ejecución de las últimas mandas de la difunta —entre las que se incluyó la realización de sus bultos y enterramientos— recayó en el malogrado Rodrigo Calderón, marqués de Siete Iglesias⁸². Tras su muerte en el patíbulo de la Plaza Mayor (1621) no sabemos quien le sucedió en esta responsabilidad⁸³.

Sin detenernos por ahora en los bultos, toca el turno de analizar las circunstancias que rodearon el contrato del retablo mayor. El 11 de noviembre de 1621, en la escribanía de Lorenzo de Monterroso, Alonso Carbonel y Eugenio Cajés firmaron la escritura de concierto de la ejecución del retablo mayor, su custodia y dos retablos colaterales para la iglesia del convento de la Merced, con el comendador fray Pedro Ortiz de Luyando y los frailes del mismo⁸⁴. El contrato incluía toda la obra de talla y escultura —es lógico pensar que fuera realizada por el taller del manchego—, la pintura con veintiséis lienzos de diferentes tamaños, a cargo de Eugenio Cajés; más el estofado, encarnado y dorado, que poco tiempo después se traspasaría a Ginés Carbonel y Diego Baeza.

Los retablos serían realizados conforme a dos trazas —una del mayor y otra de uno de los colaterales— firmadas por Alonso Carbonel, Eugenio Cajés, el padre comendador y el padre provincial de la orden. En la licencia del padre provincial, incorporada al protocolo notarial, se cita la existencia de un modelo del que no nos han llegado más

marquesa del Valle en el convento de la Merced y a los problemas provocados por su testamento:

*Aquí está quien no viniera
 A la Merced sin morir,
 Que le costara el vivir
 Si alguna en su vida hiciera.
 Tan vana como escudera,
 Jamás conoció sosiego:
 Fue más astuta que un griego,
 Aquella de quien presumo
 Que las mandas que hizo en humo
 Estará pagando en fuego.*

En BNM, Ms. 3987, f. 208 r.º, citado por COTARELO Y MORI, p. 239. Creemos que erróneamente, la dedicatoria del epitafio está atribuida a la marquesa del Valle de Cerrato, en FERNÁNDEZ MARTÍN, p. 565.

⁸² Las mandas del testamento situaban a la marquesa en la órbita del privilegiado grupo del duque de Lerma. A éste le hacía donación de doce láminas de los misterios del rosario; al convento vallisoletano de Portacoeli, patronato de Rodrigo Calderón, una imagen de Nuestra Señora; al duque de Pastrana un reloj, a su mujer dos sortijas; y al duque del Infantado un reloj de Roma, en AHPM, pr. 2662, fs. 482-491 (27-VI-1618), transcrito en CERVERA VERA, 1948, pp. 318-320.

⁸³ Sobre su vida, proceso y muerte, ver JUDERÍAS, 1905-1906.

⁸⁴ Citamos de AHN, Clero secular-regular, leg. 4119 (11-XI-1621), con signatura equivocada, fue transcrito en CERVERA VERA, 1948, pp. 320-326. Cuatro días después, como estipulaba una cláusula del contrato, Ana de Seseña y Felipa Manzano, esposas de los artistas, se sumaron a la obligación, en AHPM, pr. 3633, fs. 464-465, 477-480 (15-XI-1621), citado por CERVERA VERA, 1948, p. 300.

referencias. Las trazas se hicieron pues para la ocasión. Los proyectos de Francisco Mora, estudiados por Cervera Vera, fueron totalmente desechados por la comunidad mercedaria. A la muerte de Pompeo Leoni se contabilizaron entre sus bienes hasta dieciséis trazas del retablo y enterramiento contratados por el anterior comitente, el conde de Villalonga⁸⁵. Es lógico pensar que el diseño de los nuevos saliera de la mano de Carbonel, quien en la escritura de obligación aceptó cambiar las pirámides que remataban el principal por esculturas de bulto. El escultor conservó la traza del mayor hasta el fin de sus días. En la partición de sus bienes, llevada a cabo en 1668, se puede localizar su presencia en la hijuela de María Carbonel con un valor de cien reales⁸⁶.

Herederos de los bienes de la difunta marquesa del Valle, los mercedarios calzados contrataron directamente las obras y, según todos los indicios, hicieron valer su antigua relación con Carbonel —autor de la sillería de coro de la iglesia del convento— para encargarle su traza y ejecución. En ningún momento del largo proceso de construcción hicieron acto de presencia los testamentarios y familiares de la marquesa. No queda constancia documental de la intervención de Rodrigo Calderón, ni la del duque del Infantado, ni de Juan de Chaves y Mendoza y ni tan siquiera de Juan de Alderete, el fiel mayordomo responsable de su hacienda. Años después, cuando el retablo mayor estaba terminado, este último junto con Fernando de Segura firmarían una memoria de trece puntos en los que denunciaban los incumplimientos y anomalías de los frailes en lo relacionado con las voluntades de la marquesa del Valle. La acusación resumaba despecho en lo referido a los retablos:

Que teniendo el dicho convento obligacion a que los retablos del altar mayor y colaterales de la capilla mayor se yciesen con la traça modo y forma que la dicha marquesa en el dicho patronazgo ordenase los a hecho a su modo contrabiniendo en esto a la bohntad de la dicha marquesa que siempre les manifesto como abian de ser y de que adbocacion las pinturas y los colaterales abia de ser uno del señor san pedro y otro de san joseph y esto dejo comunicado con el patron que por no se lo preguntar el dicho convento se an errado y se an pagado y pagan de la acienda de la dicha marquesa⁸⁷.

⁸⁵ SALTILLO, 1934, p. 113.

⁸⁶ AHPM, pr. 9251, s. f. (5-III-1668).

⁸⁷ AHN, Clero secular-regular, leg. 4109 (30-V-1634).

Este largo comentario, escrito por una persona cercana a la difunta, confirma el papel desempeñado por los religiosos en la elección de la traza. Lo mismo se puede decir respecto a los temas de las pinturas. Las condiciones son muy claras cuando afirman que los “blancos” dejados en las trazas debían de cubrirse con las *istorias que el dicho convento pidiere y quisiere*. El caso es que, al parecer, la marquesa tenía una idea muy clara de lo que deseaba para la iconografía, el *modo y forma* de sus retablos. Sin embargo los herederos de su hacienda habían preferido la mano conocida del artífice manchego y tal vez, como se puede deducir de la declaración de Alderete, habían realizado una elección estética más acorde con los nuevos tiempos que les tocaba vivir. No sabemos a quien se refiere cuando cita al patrón ignorado, si al desgraciado marqués de Siete Iglesias —al que suponemos en 1621 muy ocupado en defenderse de las acusaciones que le llevarían al patíbulo— o a su sucesor en el cargo cuya identidad desconocemos⁸⁸.

La reconstrucción figurada de los retablos trazados por Carbonel presenta demasiados problemas para que pueda ser fiable. Varias son las preguntas que necesitan una respuesta adecuada. Las principales giran en torno a la planta de la cabecera de la iglesia —lo que a veces con cierta laxitud las fuentes históricas denominan capilla mayor— y del propio retablo. No menor dificultad ofrece la posición de los colaterales, e incluso su propia existencia, y la de los nichos sepulcrales. Las profundas reformas que sufrió el interior de la iglesia en la primera mitad del siglo XVIII complica más si cabe el conocimiento de su primitiva decoración. La descripción de Antonio Ponz, la fuente más completa que manejamos, necesita ser analizada teniendo en cuenta esta circunstancia.

Las noticias coinciden en señalar que la iglesia del convento de la Merced era uno de los mayores templos de Madrid. Conocemos cómo era su exterior gracias a una estampa publicada el siglo pasado por José Amador de los Ríos⁸⁹. Trazada por Juan

⁸⁸ Esta misma voluntad de los frailes del convento por controlar la decoración de su iglesia se puede apreciar en el concierto de un retablo para una de sus capillas. En septiembre de 1622, casi un año después de la contratación del mayor, Juan Lucas Palavesín concertó con el escultor Simón de Peralta la ejecución de un retablo según la traza del carmelita fray Antonio Pérez. Lo curioso del tema es que debía ser *en quanto a la architettura correspondiente al de la capilla de nuestra señora del Carmen que esta enfrente del*, en AHPM, pr. 4246, fs. 923-924 (17-IX-1622), citado MATILLA TASCÓN, 1993, p. 58. Palavesín, con el tiempo miembro del Consejo y Contaduría Mayor de Hacienda, fue durante muchos años el receptor del dinero del marquesado del Valle procedente de las Indias. Así, por ejemplo, en 1636 Juan de Alderete, testamentario de la difunta marquesa recibió de Palavesín diferentes cantidades de dinero llegado a la Península en la flota de don Antonio de Oquendo para el pago de las deudas del retablo que aún se arrastraban, en AHPM, pr. 6555, f. 38 (8-II-1636).

⁸⁹ AMADOR DE LOS RÍOS y RADA Y DELGADO, t. III, p. 89.

Bautista de Monegro en 1598, su estructura fundamental con ligeras variaciones responde al sencillo modelo empleado por el maestro en la iglesia toledana de las franciscanas de San Antonio de Padua o en la capilla mayor del desaparecido convento del Carmen Calzado de la misma ciudad: planta de cruz latina, nave muy ancha cubierta casi con toda seguridad con una bóveda de cañón con lunetos, cuatro capillas adosados en sus laterales — en este caso más profundas y comunicadas entre sí— y una cabecera muy amplia y desarrollada⁹⁰. Ésta se constituía de un crucero alineado con el cuerpo de la iglesia, más ancho que los tramos de la nave, sus extremos cubiertos por bóvedas de cañón y su capilla mayor con una gran media naranja sin tambor iluminada por una linterna y cuatro vanos abiertos en la calota.

El presbiterio, tan ancho como la nave, era plano y estaba cubierto con otra bóveda de cañón. Como en el caso de la iglesia del Monasterio de la Encarnación de Cuerva (Toledo), trazada también por Monegro⁹¹, tenía una profundidad acusada. No hay motivo para pensar —sobre todo a la luz de la arquitectura trazada por el maestro— que el testero fuera poligonal y rematado por una bóveda de cascarón. Decimos esto porque Tormo supuso que la traza de un retablo de José Benito de Churriguera, conservada en la Academia de San Fernando, iba destinada al presbiterio de la Merced para sustituir la máquina de Carbonel⁹². Este proyecto se asienta en los tres lados de una cabecera de planta poligonal de pro genie gótica, muy profunda y cerrada por un gran casquete. A pesar de la incuestionable coincidencia iconográfica, desechamos pues la idea de que este dibujo tenga algo que ver con la iglesia que nos ocupa. Además Ponz es muy claro cuando dice que el calvario que contemplaba en el nuevo retablo, inexistente en la traza de Churriguera, provenía del anterior⁹³.

El retablo trazado por Carbonel se asentó pues en la cabecera plana de la iglesia, ocupando todo el ancho y alto de la misma, tal y como señala una de las condiciones del contrato:

(...) que entra i sale conforme a la capilla y planta que incha lo de afuera y toque con la pared de un cabo i otro asi con el arco de arriba como en los lados de

⁹⁰ MARÍAS, 1985-1986, t. II, pp. 148-149; y t. IV, pp. 243-245.

⁹¹ *Ibidem*, t. II, p. 166 y fig. 80.

⁹² TORMO, 1929, 71. La traza y la atribución, en RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, 1971, p. 22 y lám. 13; y PÉREZ SÁNCHEZ, 1980, p. 67, n.º 115.

*suerte que han de inchir todo el testero como lo muestra la traza*⁹⁴.

La superficie a cubrir era pues muy amplia, tan grande como la que ocupaba la portada de la iglesia que podemos contemplar en la estampa decimonónica. Para facilitar su observación estaba levantado sobre un basamento pétreo cuya decoración no estaba prevista en el concierto de 1621. En los primeros años de la década de los treinta las cuentas del marquesado recogen el pago de 1.000 ducados para realizar estos pedestales⁹⁵, que según la descripción de 1669 estaban embutidos en jaspes con dos grandes escudos de los marqueses del Valle y de los condes de Chinchón tallados en mármol blanco de Génova⁹⁶. Estos hacían *pendant* con los escudos de madera que coronaban el retablo⁹⁷.

Más dificultad ofrece la reconstrucción de los cuerpos y calles de su alzado. Recordemos que la estructura trazada por Francisco de Mora, según la reconstrucción de Cervera Vera, contaba con cuatro cuerpos y cinco calles de anchura desconocida donde se distribuían una docena de esculturas. Las condiciones del contrato de 1621 señalan que el primer y segundo cuerpo tenían doce columnas corintias cada uno, mientras que el remate —que en realidad sería la prolongación, en un único nicho, de la calle central— solamente dos, de orden compuesto. Las doce imágenes de bulto se repartían, según las mismas condiciones, en dos grupos de cinco en estos cuerpos. Las dos restantes junto con otros tantos escudos, a la altura del remate caían a plomo sobre las verticales de las columnas o de las calles. La decoración se completaba con los 26 cuadros de distintos tamaños pintados por Eugenio Cajés y su taller. Si tenemos en cuenta que cada cuerpo del retablo de la Magdalena de Getafe o del monasterio jerónimo de Guadalupe tenía ocho columnas,

⁹³ PONZ, t. V, p. 73.

⁹⁴ AHN, Clero secular-regular, leg. 4119, transcrito por CERVERA VERA, 1948, p. 322. Con algún error de transcripción, donde dice “incha” lee “entra”.

⁹⁵ AHN, Clero secular-regular, leg. 4109, f. 57 v.º (repartimiento de 1631). Algunos retoques, como el dorado del zócalo del retablo, fueron realizados por el maestro arquitecto Pedro de Tapia Trejo coincidiendo con la obra de los pedestales de mármol del altar mayor. Asimismo parece que fue en este momento cuando el basamento fue recubierto de mármoles de colores, en AHPM, pr. 3707, f. 841 (30-V-1644), citado por AGULLÓ Y COBO, 1978a, p. 158.

⁹⁶ BNM, Ms. 2684, f. 49 r.º

⁹⁷ No sabemos con seguridad cuál era el destino de dos escudos blancos embutidos en mármol negro, dorados y pintados, por los que Pedro de Tapia Trejo cobró 850 reales en 1644, en AHPM, pr. 3707, f. 841 (30-V-1644), citado por AGULLÓ Y COBO, 1978a, p. 158. La escritura en la que está incluido el pago saldaba las deudas de las demasías hechas en el altar mayor de la iglesia. Sin embargo, como ya hemos citado en una nota anterior, se incluyeron pagos de trabajos hechos en el basamento del retablo y en las paredes de la capilla mayor. Los escudos entregados por Tapia estaban pintados por lo que no creemos que fueron los que decoraban el zócalo del retablo, sino tal vez otros dos que se situaron en la base del altar.

en tres calles y cuatro entrecalles, nos daremos cuenta de la magnitud del proyecto mercedario. Repartidas en el mismo ritmo que éstos nos daría una distribución de cinco calles y seis entrecalles. Pero por muy grande que fuera el testero del convento de la Merced esta mera suposición es imposible de conciliar con el resto de datos, en concreto, con el número de cuerpos ¡sólo dos! y de esculturas. De la misma manera, si nos decantáramos por el empleo de órdenes gigantes superpuestos no sabríamos donde situar tantas pinturas y esculturas.

El sentido común nos lleva a la conclusión de que Carbonel, como en el retablo de Sebastián de la Huerta en Santo Domingo el Antiguo, empleó agrupaciones de columnas en una estructura de tres calles intercaladas por cuatro entrecalles. Seis columnas, agrupadas en dos soportes de tres, flanquearían la calle central para resaltar las hornacinas principales, en la misma medida que Giraldo de Merlo lo había aplicado de forma monumental en el retablo mayor de la catedral de Sigüenza⁹⁸. Y como en este ejemplo, el remate del mismo cobijaba el Cristo en la cruz enmarcado por una columna en cada flanco. Todo esta hipótesis tendría su razón de ser considerando que las condiciones del contrato habrían pasado por alto, por motivos que desconocemos, la existencia de un tercer cuerpo, el primero, articulado en torno a un gran arco central, tal vez dominado por un frontón como en Getafe, donde encajaría la custodia adosada⁹⁹. Las dos virtudes de medio relieve, que citan las condiciones en la *imposta del arco*, se situarían en realidad en sus enjutas; dos niños, también de relieve, en el cascarón del nicho reservado para la imagen principal; y el Dios Padre en el frontón del ático, sobre el habitual calvario. Cerca del mismo se encontrarían los dos niños *del remate*, los escudos de los patronos y dos esculturas de bulto que —como adelantamos— sustituyeron a las pirámides previstas por Carbonel.

No menores son los problemas relacionados con los retablos colaterales. En este

⁹⁸ En el caso seguntino con una articulación más modesta de tres calles centrales con dos entrecalles en los extremos. Sobre la contratación de este retablo a partir de 1609, ver PÉREZ-VILLAMIL, pp. 212-213; y MARÍAS, 1981, p. 174.

⁹⁹ Las condiciones no son claras cuando se refieren a las columnas. Nada más hablar de dos cuerpos y un remate para decir que los fustes de sus columnas debían de ser estriados, cita como *entorchadas las de el cuerpo de en medio*, en CERVERA VERA, 1948, p. 322. Con ello se reconoce la existencia de un tercer cuerpo. En este primer cuerpo se situarían cuatro esculturas exentas en otros tantos intercolumnios; en el intermedio las cinco citadas en las condiciones del documento, cuatro en sus respectivas hornacinas y la quinta en la calle central, como en Getafe; y la misma distribución para el tercer cuerpo. En los “blancos” de la traza de la calles laterales y en los rectángulos situados sobre las esculturas se extenderían los lienzos pintados por Cajés. Como aún faltarían lugares para colocar los 26 cuadros es posible que alguno se introdujera en los netos o intercolumnios de algún cuerpo.

caso también las condiciones son muy parcas en información. Según éstas, las columnas de su cuerpo principal debían de tener la misma forma y altura que las del cuerpo bajo del retablo mayor. No sabemos su número y disposición, sólo que flanqueaban un cuadro grande de Eugenio Cajés. Sobre este cuerpo se disponía un remate con un lienzo de menor tamaño entre dos columnas, que sustituía al escudo dispuesto en la traza por Carbonel. Todo apunta a que el escultor manchego había optado por una estructura muy cercana a la empleada dos años antes en el retablo toledano de Santo Domingo el Antiguo: un único cuerpo a buen seguro con agrupaciones de columnas corintias en sus lados, rematado por un gran escudo del comitente. Tal vez la transición entre ambos se hizo con la ayuda de un frontón partido con relieve muy acentuado.

Otro tema muy diferente es saber dónde se ubicaron estos retablos que no estaban previstos en el primer proyecto encomendado a Francisco de Mora. La duda estriba en considerarlos como colaterales por su posición respecto al mayor o por su situación en los brazos del crucero, denominados de esta forma en la documentación de la época. Por muy profundo que fuera el presbiterio, no parece que ésta fuera la ubicación prevista¹⁰⁰. Más bien parece que fueron situados en los muros orientales del crucero —en el mismo campo visual del mayor, como por ejemplo los retablos de la iglesia del Hospital de la Caridad de Illescas— o en los del norte y sur de sus brazos. Nos decantamos por la primera opción ya que en las condiciones se puede apreciar un cierto interés unificador entre las tres estructuras lignarias, al situar sus cuerpos inferiores a la misma altura. La posición en los testeros del crucero los alejaría del punto focal concentrado en el retablo mayor, amén de la dificultad añadida de compartir el espacio con los nichos, a los que enseguida nos referiremos¹⁰¹.

Pero en realidad, ¿los colaterales fueron contruidos por Carbonel y Cajés? La escritura de recibo firmada por el convento de la Merced y los artífices en agosto de 1634 es clara y concluyente al señalar la entrega de los retablos contratados en 1621, el mayor y

¹⁰⁰ La descripción de 1669, cuando se refiere a la habitación de la marquesa incluida en su patronato, sitúa dos ventanas enrejadas que caen al altar mayor, en el lado de Epístola, y un balcón justo enfrente de éstas, en el del Evangelio. Es decir tres vanos por los menos, sin contar alguna puerta conectada con la sacristía, en los muros perpendiculares al testero, que reducen la posibilidad de que los retablos *colaterales* estuvieran en el presbiterio.

¹⁰¹ Bien es verdad que cuando se contrataron los colaterales ninguno de los dos nichos estaba abierto en las paredes del crucero. Sí que existía un interés más que concreto en colocar unos bultos de escultura en este lugar desde el primer contrato con Francisco de Mora. Pero cuando se firma la escritura de Carbonel y Cajés, que no incluye la realización de los nichos, las paredes del crucero no estaban todavía abiertas. La descripción de 1669 es clara cuando sitúa los bultos en el nicho de la Epístola y el relicario en el testero de enfrente, en BNM, Ms. 2684, f. 49 v.º

los colaterales¹⁰². Pero también es verdad que en 1661 el convento concertó con el maestro arquitecto Juan de Ocaña y con el dorador Martín de Velasco la ejecución de otros dos retablos colaterales dedicados a San Pedro Nolasco (Epístola) y San Pedro Pascual (Evangelio)¹⁰³. Y decimos “otros dos” porque creemos que no tienen nada que ver con los trazados por Carbonel. En las condiciones —por cierto, con varias modificaciones sobre la traza introducidas por fray Diego del Peso— se cita que su altura iba a ser la misma que la del entierro de mármol de los marqueses. Es decir que estos colaterales fueron levantados siguiendo la referencia de los nichos, con los que compartían los testeros (norte y sur) del crucero, ajenos a la perspectiva longitudinal de la iglesia que recaía en el retablo mayor. Con esta disposición afrontada de nicho con nicho y colateral con colateral se aplicaba el mismo principio visto en el retablo contratado por Juan Lucas Palavesín en 1622: su traza era idéntica al que se levantaba en la capilla de enfrente¹⁰⁴.

Ahora bien, es verdad que ni la descripción anónima de 1669 ni la de Antonio Ponz, en este caso porque tal vez en las reformas del siglo XVIII sufrieron la misma suerte que el mayor, no dicen nada de los retablos colaterales trazados por Alonso Carbonel. Solamente se ocupan, de manera un tanto confusa, de los dedicados a los santos mercedarios.

Volviendo al concierto de 1621, interesa decir que la realización de los tres retablos fue prevista en cinco años a razón de 1.000 ducados anuales hasta alcanzar los 12.000, valor aproximado por el que se contrataba la obra. Una vez terminados se tasarían por maestros peritos y si su valoración superaba la cantidad establecida, la diferencia quedaría como donación al convento. Pero la realidad sería bien diferente. Los retrasos en la paga anual hizo imposible el cumplimiento del plazo por lo que en 1627 tuvo que formalizarse un nuevo contrato que, repitiendo las condiciones pactadas con anterioridad, prorrogó su cumplimiento dos años más¹⁰⁵.

¹⁰² AHN, Clero secular-regular, leg. 4119 (20-VIII-1634), citado por CERVERA VERA, 1948, pp. 341-343.

¹⁰³ *Ibidem* (13-IV-1661). Según la descripción de 1669, la altura de sus últimas decoraciones frisaba el último cuerpo del retablo mayor, en BNM, Ms. 2684, f. 49 v.º

¹⁰⁴ AHPM, pr. 4246, fs. 923-924 (17-IX-1622), citado por MATILLA TASCÓN, 1993, p. 68.

¹⁰⁵ Los dos años empezarían a contarse desde el momento en que Carbonel y Cajés recibieran 2.000 ducados, que al parecer se les estaba debiendo. Asimismo el convento se obligaba a pagar 1.000 ducados más en marzo de 1628, coincidiendo con la llegada de la flota, siempre y cuando estuvieran asentados los colaterales y dorada la custodia, en AHPM, pr. 3637, s. f. (25-VIII-1627), la copia en AHN, Clero secular-regular, leg. 4119, citado por CERVERA VERA, 1948, pp. 331-337. En nombre de Alonso Carbonel, ausente en Sevilla sirviendo su cargo de aparejador del Alcázar, compareció en la escritura su mujer Ana de Seseña.

La obra del dorado también sufrió el consiguiente retraso. Contratado por Carbonel y Cajés al mismo tiempo que el trabajo de madera y pintura, el 20 de marzo del año siguiente concertaron su ejecución con los pintores Diego de Baeza y Ginés Carbonel¹⁰⁶. El precio de su trabajo fue ajustado en el valor de cada pan de oro, establecido en nueve maravedíes¹⁰⁷. Por motivos que desconocemos, tal vez por la muerte de Baeza, el 18 de enero de 1624 el pintor manchego asumía en solitario la realización del estofado, dorado y encarnado de los tres retablos y la custodia¹⁰⁸. Ginés Carbonel fallecía en Madrid el primer día del año 1632 cuando todavía no había terminado su trabajo. Pocos días después Jerónimo Zancajo, Crispín Correa y Lucas Cano —estos dos últimos oficiales de Ginés¹⁰⁹— se comprometieron a terminar el dorado de los retablos a razón de ocho reales y medio el pan de oro¹¹⁰. El pintor Angelo Nardi, por la parte de Alonso Carbonel, y el dorador Jerónimo Zancajo, por la de Eugenio Cajés, tasaron el trabajo realizado por el difunto hasta el día de su muerte¹¹¹.

Al tiempo de la muerte de Ginés, según las cuentas ajustadas en su testamentaria, los retablos colaterales y la custodia estaban terminados. El dorado también había llegado hasta una de las cornisas, imposible de identificar, del mayor. La entrega de toda la obra se debió de dilatar hasta la primera mitad de 1634. En agosto de este año, una vez hecha su

¹⁰⁶ AHPM, pr. 3633, fs. 766-768 (20-III-1622), citado por CERVERA VERA, 1948, pp. 327-329.

¹⁰⁷ Recordemos que en 1619 Ginés Carbonel había adquirido para los retablos de Cogolludo cierta cantidad de panes de oro a razón de ocho ducados (= 2.292 maravedíes) el millar, en AHPM, pr. 5353, fs. 535-536, citado por MATILLA TASCÓN, 1987, p. 275. Por lo que el pan de oro se podría valorar, tres años antes del contrato de la Merced, en 2,29 maravedíes, si esta unidad monetaria se pudiera dividir. Aproximadamente con la diferencia entre esta cantidad y el valor estimado en el contrato de 1622 (nueve maravedíes) se pagaría el resto del trabajo realizado y el beneficio de los doradores. Entendemos pues que la suma de los panes de oro colocados en los retablos y la custodia darían con el valor total de su trabajo, incluido el estofado y encarnado.

¹⁰⁸ AHPM, pr. 3635, fs. 5-7 (18-I-1624), citado por PÉREZ PASTOR, 1914, p. 169. La transcripción en CERVERA VERA, 1948, pp. 329-330.

¹⁰⁹ En el testamento de Ginés, otorgado por su hermano Alonso, se reconocían las deudas a Lucas Cano (132 reales), Crispín Correa (17 reales y ½) y Diego de Llanos (100 reales) por su trabajo. A la mujer de un tal Eusebio, batidor de oro, se le debían 100 reales, en AHPM, pr. 6751, f. 116 (12-I-1632), citado por MARTÍN ORTEGA, 1966, pp. 426-427.

¹¹⁰ AHPM, pr. 5538, fs. 46-47 (12-I-1632), citado por PÉREZ PASTOR, 1914, pp. 171-172; y transcrito por CERVERA VERA, 1948, pp. 337-338. Los tres doradores se comprometían a pagar a los herederos de Ginés Carbonel 900 reales por los aparejos que guardaba en la obra del convento de la Merced, en AHPM, pr. 6751, fs. 139 v.º-140 (9-II-1632).

¹¹¹ El taller de Ginés había asentado 10.728 panes de oro en la custodia, 23.610 en los colaterales y 15.140 en el retablo mayor hasta la altura de una cornisa sin especificar. Por todo ello montaba su trabajo 13.097 reales y un cuartillo. La tasación se encuentra en una declaración anexa al inventario de los bienes de Ginés Carbonel, en AHPM, pr. 3641, s. f. (9-II-1632).

tasación, se ajustaban las cuentas de lo que aún debían los frailes mercedarios¹¹². El retablo mayor, su custodia y los colaterales fueron valorados en 27.000 ducados, más del doble de lo previsto en la escritura de concierto de 1621. De este manera y de forma graciosa, Carbonel y Cajés hacían donación de 15.000 ducados al convento de la Merced de Madrid.

Cabe preguntarse cómo repercutió en la economía de los artistas contratantes este desfase entre el precio fijado y la tasación. Si no erraron en la cantidad presupuestada en 1621, es casi seguro que tampoco perdieron dinero pues los 12.000 ducados (132.000 reales) era una cantidad elevada, aunque incluyera el dorado, en el mundo del retablo. Tengamos en cuenta que un porcentaje muy alto del total de la obra (madera y dorado) estuvo en manos de los talleres de los hermanos Carbonel, quienes supieron ajustar, como lo demuestra la forma de pago del dorado, el coste real de su ejecución. Esta virtud — trabajar a buen nivel con precios ajustados, no olvidemos, en un mercado libre como el del retablo — le será reconocida años después en relación al túmulo de Santo Domingo el Real y acompañará al escultor y *architetto* en su periplo en las Obras Reales, en un momento en el que la administración de Felipe IV era muy sensible a este tipo de argumentos.

Antes de iniciar el análisis del retablo diremos algo sobre los nichos del crucero¹¹³. Gracias al interés de los patronos del convento, primero el conde de Villalonga y luego la marquesa del Valle, la idea de colocar sus bultos en un marco arquitectónico estuvo presente desde 1606. En el primer contrato firmado por Pompeo Leoni, según los nichos trazados por Francisco de Mora, las dos estatuas de los condes irían situadas en el testero

¹¹² Hasta el mes de agosto de 1634 Eugenio Cajés y Alonso Carbonel habían recibido del convento 10.039 ducados, faltándoles por cobrar todavía 1.961 ducados. El convento se obligó a pagarles esta cantidad al año siguiente, en AHN, Clero secular-regular, leg. 4119, citado por CERVERA VERA, 1948, pp. 341-343. Cajés fallecería sin ver pagada la deuda, según se expone en su testamento, en AHPM, pr. 5635, fs. 1702-1710 (13-XII-1634), citado por AGULLÓ Y COBO, 1978b, p. 38. Todavía en enero de 1636 el convento firmaba un nuevo acuerdo para abonar los 1.961 ducados en dos nuevas pagas con los herederos de Cajés (6.825 reales), con Carbonel (7.392) y con la cesionaria de los doradores (7.350), en AHPM, pr. 3802, fs. 71-82 (21-I-1634). Una vez arribada la flota procedente de Nueva España, Carbonel cobró los 3.000 reales de la primera parte de la deuda, en AHPM, pr. 6555, f. 78 (8-III-1636), la copia en AHN, Clero secular-regular, leg. 4119, citado por CERVERA VERA, 1948, pp. 343-344. El mismo día cobraban la misma cantidad los herederos de Cajés, en *Ibidem*, fs. 82-86. Dos días después María de Arce, cesionaria de los doradores, recibía 1.200 reales, en AHN, Clero secular-regular, leg. 4119 (10-III-1636). Alonso Carbonel recibió la última paga (4.392 reales) de los retablos del convento de la Merced el 7 de abril de 1637, casi dieciséis años después de haber contratado la obra, en AHPM, pr. 5227, f. 31, citado por MATILLA TASCÓN, 1993, p. 58.

¹¹³ Sin más fundamento que esta relación profesional con el convento de la Merced, hace algunos años se planteó tímidamente la posibilidad de que Alonso Carbonel fuera el autor de un busto de la beata Mariana de Jesús adquirido por el Museo Nacional de Escultura de Valladolid procedente de la colección Inurria, en ANTÓN, pp. 97-102. Son tan vagas las noticias sobre la iconografía de la beata, ninguna de ellas relacionada con el convento de la Merced, y tan escasas las posibilidades de que esta obra saliera de la mano del manchego, que no nos detenemos en su estudio.

del crucero, en su lado del Evangelio; mientras que justo enfrente, en la Epístola, la misma estructura arquitectónica, esta vez sin bultos, acogería una puerta conectada con la sacristía¹¹⁴. Esta disposición fuera del campo visual del retablo mayor —en concreto, del Santísimo Sacramento— ya había sido empleada en este tipo de iglesias con presbiterio y colaterales poco profundos. Sin ir más lejos, en la toledana de San Antonio de Padua, un modelo de planta cercano al de la Merced, Monegro había dispuesto los nichos de esta manera¹¹⁵.

La idea de los bultos, tan de moda desde que se levantaran las tumbas reales de El Escorial, fue retomada por la marquesa del Valle en la escritura de compra del patronato (1611). A su muerte seguía sin contratarse su hechura quedando encargado del tema el marqués de Siete Iglesias, del que no se sabe que hiciera ninguna gestión antes de su prisión y muerte¹¹⁶.

Fue el 22 de octubre de 1635 cuando don Juan de Alderete, como testamentario de la marquesa, contrató la ejecución del entierro de la familia al marmolista Juan Francisco Sormano según una traza y modelo firmados por ambos¹¹⁷. Es muy probable que Pedro de Tapia, testigo del documento, colaborase en este trabajo que incluía la talla en alabastro de los bultos de doña Mencía de la Cerda y de don Fernando Cortés de Arellano¹¹⁸. El nicho, fabricado en mármoles y jaspes, cobijaría además unas cartelas, dos escudos en

¹¹⁴ CERVERA VERA, 1948, pp. 294-295. No hay el menor indicio de que este encargo fuera cumplido. La muerte de Leoni y la caída en desgracia del conde son argumentos sólidos para descartar esta posibilidad. Sin embargo, hace pocos años Margarita Estella lanzó una hipótesis según la cual dos bustos descabezados que se conservan en el Museo Arqueológico Nacional podrían representar a los condes de Villalonga, retratados por alguno de los seguidores de Leoni firmantes del documento, en ESTELLA, 1982, pp. 256-257. Pero el anónimo autor de la descripción de 1669 —tan celoso a la hora de transcribir la leyenda que acompañaba a los bultos de los marqueses del Valle— nada dice de los sepulcros de Villalonga, ni tan siquiera de sus enterramientos, que no olvidemos iban a situarse según las condiciones de 1606 en el lado del Evangelio del crucero. En este lugar, como enseguida veremos, se encontraba un relicario que hacía *pendant* con el nicho de los marqueses del Valle, en BNM, Ms. 2684, f. 49 v.º

¹¹⁵ MARÍAS, 1985-1986, t. II, p. 148.

¹¹⁶ El margen de tiempo que tuvo el marqués de Siete Iglesias para contratar y llevar a cabo los bultos fue muy corto. Si en julio de 1618 fallecía la marquesa del Valle, en octubre caía en desgracia el duque de Lerma arrastrando al marqués. Poco tiempo después don Rodrigo Calderón se retiró a Valladolid donde esperó el momento de su prisión en febrero de 1619. Desde entonces hasta el día de su muerte permaneció en la cárcel. En el listado de los cargos, títulos y mercedes que perdió como consecuencia de su sentencia de muerte se encontraba el de patrono de la capilla mayor del convento de la Merced, en JUDERÍAS, 1905-1906, pp. 1-3 y 16.

¹¹⁷ AHPM, pr. 5542, fs. 819-824 r.º (22-X-1635).

¹¹⁸ Obviamente la fecha de este encargo descarta de forma concluyente la intervención de don Rodrigo Calderón. Decimos esto porque se ha intentado vincular su ejecución con las esculturas de Calderón y su esposa del convento de Portacoeli de Valladolid. Al respecto se identificaron dos estatuas de alabastro que se guardan en el Museo Arqueológico Nacional con los bultos de los marqueses del Valle, en ESTELLA, 1982, pp. 258-259.

altorrelieve y un entierro, bajo las estatuas orantes, todo ello de alabastro. De su alzado sólo sabemos que tenía unos cuartos de columnas y cuatro pilastras grandes y pequeñas de jaspe embutido. Se cerraba con un frontispicio partido que probablemente acogería en su interior una urna rematada con una pirámide funeraria.

El manuscrito de 1669 describe el monumento en el lado de la Epístola como *un rico mausoleo, adornado de jaspes y otras preçiosas piedras, y en medio dos figuras de marmol blanquisimo*¹¹⁹. Sormano debió cumplir el plazo de ejecución (dieciocho meses) ya que en una de sus cartelas se podía leer la fecha de su colocación: 1637. Antes de 1659 el conjunto se completaría con un segundo nicho, esta vez en el lado del Evangelio¹²⁰, que sirvió de relicario

*(...) de finisimos jaspes, donde con gran aseo estan muchas y dibersas reliquias repartidas por sus urnas, y en medio una imagen ricamente vestida de Nuestra Señora de la Merçed; zerrado con dos curiosas puertas, que se abren los dias de gran solemnidad y quando se zelebra la fiesta del santo cuia reliquia alli se guarda*¹²¹.

Las reformas de la primera mitad del siglo XVIII debieron de afectar a este relicario. Ponz lo describe como decorado de la misma forma que el nicho de los marqueses, pero de madera y con una estatua del Buen Pastor¹²².

Volviendo al retablo decir que una vez más Alonso Carbonel había optado por la solución “toledana” en el retablo de la Merced. Tuvimos ocasión de comprobar cómo la agrupación de columnas había sido empleada por el manchego para resaltar la caja del retablo de Santo Domingo el Antiguo. De la misma manera creemos que el túmulo de Felipe III ganó en solidez con este tipo de soporte aplicado en sus esquinas. En el caso que nos ocupa se puede decir que su uso se hizo monumental, esta vez con el objetivo de destacar la calle central. La propia planta de la iglesia favorecía una perspectiva

¹¹⁹ BNM, Ms. 2684, f. 49 v.º

¹²⁰ Debió de ser antes de 1659 porque en este año el pintor Juan Fernández de Gandía contrataba, entre otras cosas, la decoración pictórica de los testeros del crucero. Los frailes del convento le señalaron en las condiciones que pintara unas arquitecturas fingidas en torno a la *Caja de las Reliquias y El entierro de los Señores Marqueses del Balle*, en AHN, Clero secular-regular, leg. 4119 (9-VIII-1659), citado por CERVERA VERA, 1948, p. 358.

¹²¹ BNM, Ms. 2684, fs. 49 v.º-50 r.º

¹²² PONZ, t. V, p. 73.

longitudinal que descansara sobre el testero del presbiterio, lugar totalmente ocupado por la máquina lignaria. Aunque no es un caso comparable, este motivo, en un espacio axial mucho más complejo, había servido para el mismo fin —con la inestimable colaboración de la acumulación de las pilastras corintias en su capilla mayor, como si de un telón se tratara— en la iglesia del Hospital de Nuestra Señora de la Caridad de Illescas¹²³.

El efecto conseguido en la iglesia madrileña sería muy parecido al que hoy en día podemos contemplar en el retablo mayor de la catedral de Sigüenza, por cierto, anterior en varios años al de la Merced. Cabe preguntarse cuáles fueron las relaciones, si existieron, entre la progenie de la máquina seguntina y de la madrileña; o dicho de otra manera, si Merlo y Carbonel desarrollaron las agrupaciones columnarias de forma paralela, desde la lección serliana o desde el Hospital de la Caridad (Vergara el Mozo-El Greco), o si en algún momento de su trayectoria profesional tuvieron la ocasión de transmitirse sus experiencias con éste u otros motivos. Si por el contrario no se produjo este contacto con Merlo —si él fue quien trazó el retablo seguntino— ambos podrían haber sido influenciados por el reguero dejado en Toledo por este motivo.

Más allá del incidente protagonizado por el joven Carbonel en Toledo (1603), no nos han llegado más noticias que abonen la posible relación entre ambos escultores. Bien es cierto que otros artífices trabajaron con ellos. Por ejemplo, es conocida la participación de Miguel Tomás y Juan Muñoz, en torno a 1608, en la obra de ensamblaje del retablo mayor de la iglesia del monasterio toledano de San Pedro Mártir trazado por Monegro. Tomás y Merlo compartirían también la realización de su escultura¹²⁴. Pocos años después el citado Tomás —como tuvimos ocasión de estudiar— colaboraría con Carbonel en el retablo de la Magdalena de Getafe.

5. EL FINAL DE UNA ETAPA.

Con casi cuarenta y cuatro años Alonso Carbonel era nombrado en los primeros días de 1627 aparejador de las Obras Reales de Felipe IV. Con este nuevo cometido podríamos decir que se cierra una etapa muy fructífera de su trayectoria profesional caracterizada por su trabajo como escultor y *architetto*. Insistimos en que hemos elegido esta fecha como mera referencia temporal —como hito simbólico, diríamos— que nos sirve para articular de forma clara y concisa su biografía. Sin duda que hubo otros años

¹²³ MARÍAS, 1985-1986, t. II, pp. 76-77.

¹²⁴ *Ibidem*, 1981, p. 166.

importantes en la vida de Carbonel: en el plano personal, el del asesinato de su primera mujer; y, en lo que respecta al laboral, los encargos de 1621. Antes de proseguir nuestro recorrido, nos detendremos en plantear y evaluar algunos aspectos relacionados con esta primera etapa tomando como referencia la situación de la escultura en Madrid en torno a 1625.

La ejecución de una obra de tanta envergadura como la del retablo de la Merced nos da pie a considerar varias cuestiones relacionadas con el taller y el entorno profesional de Alonso Carbonel. Aunque no sabemos cómo se distribuyeron las labores de talla, escultura y ensamblaje —si, por ejemplo, encargó la ejecución de los doce bultos a otros escultores, cosa bastante probable— parece fuera de toda duda que el obrador del manchego mantenía una importante capacidad productiva en este momento, más aún teniendo en cuenta que en 1622 afrontó las decoraciones municipales y mercedarias de las fiestas de canonización de los cinco santos.

Habíamos dejado a Carbonel habitando en sus casas del Ave María poco tiempo después de su compra en 1614. En este lugar estuvo ubicada la vivienda y el taller del escultor hasta 1625 por lo menos. A poco de comenzar este año Carbonel adquirió por 600 ducados unas casas en la calle de la Cabeza, cerca de su confluencia con la citada del Ave María, a escasos metros de su domicilio¹²⁵. En el documento de venta se las califica como casas de la malicia, con incómoda partición, viejas y necesitadas de una considerable reparación. El solar, con una fachada de apenas ocho metros, debía de ser grande y profundo¹²⁶. En los repartimientos municipales de 1625, se le adjudicaron setenta ducados frente a los veintiuno de su vivienda del Ave María o los veinticuatro que pagaba su vecino Pedro Núñez del Valle por una casa de algo más de 200 metros cuadrados.

¹²⁵ La casa fue comprada mediante venta judicial a María Rodríguez, viuda de Juan García Calvo, y sus hijos tras una puja abierta en la que solamente, que tengamos constancia, participaron el escultor y su hermano. Ginés ofreció 400 ducados y Alonso 600, pagaderos 400 al contado y 200 en dos años. La casa con anterioridad había pertenecido al zapatero Pedro de Mendoza, quien la vendió en 1606 a la citada Rodríguez por 480 ducados. Toda la información de la venta, en AHPM, pr. 3634, fs. 30-81 (18-I-1623), citado por AGULLÓ Y COBO, 1978a, p. 38.

¹²⁶ El documento de venta no describe la superficie de los solares por lo que hay que recomponer su extensión de la mejor manera posible con la ayuda de la *Planimetría General de Madrid*, aun a sabiendas que en esos 150 años de diferencia algunas posesiones sufrieron cambios. El caso es que en la manzana 37 —que forma un rectángulo casi perfecto delimitado por las calles del Ave María, del Olmo, de la Cabeza y del Olivar— hasta en 7 números se encuentran sitios que fueron propiedad directa de Alonso Carbonel, de Juan Campuzano, marido de su nieta, y de su biznieta Micaela Campuzano Carbonel. Creemos que estos últimos también pertenecieron al escultor, pasando a manos de su hija Josefa en fecha sin determinar. Todas estas casas se adquirieron en dos compras: la que nos ocupa y una segunda de 1637 en la que obtuvo la vivienda frontera hacia la calle del Ave María. Todo apunta a que en 1623 compró un solar muy parecido al número 25, con 26 pies de fachada a la calle de la Cabeza y una profundidad muy acusada. Posiblemente algunos

En torno al obrador de la calle del Ave María vivieron y trabajaron varios artífices que de una manera u otra mantuvieron algún vínculo con Alonso Carbonel. En 1620 Juan Bautista Garrido era su oficial ensamblador viviendo, como era costumbre en la época, en casa de su maestro. Si nuevos documentos no contradicen las noticias publicadas hasta el momento sobre Garrido, en el citado año era ya un experimentado artífice formado en el foco vallisoletano que compartía generación con el escultor manchego. Nacido en la localidad burgalesa de Sasamón en 1585, siendo aún joven se debió de incorporar al prestigioso taller de Juan de Muniátegui, colaborador habitual del escultor Gregorio Fernández¹²⁷. Pocos días antes de morir, el maestro vizcaíno reconocía en su testamento la cuenta abierta que mantenía con su oficial¹²⁸. Su rastro documental se pierde hasta su declaración en el pleito de los doradores (1620)¹²⁹. Garrido pudo seguir trabajando con Carbonel hasta 1626, cuando tras casarse en la parroquia de San Sebastián con Margarita Merlo pasaba a vivir a unas casas de la calle de San Juan propiedad de sus suegros¹³⁰. A partir de entonces inició una espléndida carrera profesional como ensamblador y *architecto* de retablos que le llevaría a colaborar de forma estrecha con artistas como Eugenio Cajés, Manuel Pereira, Pedro de la Torre, Jusepe Leonardo, Bernabé Cordero y Bernabé Contreras.

Curioso y significativo de cómo se trabajaba en un taller de escultura madrileño, fue el perfil profesional del escultor Pedro Gómez de la Cruz. Se trataba de un oficial que, llegado a la Corte quizás en 1617, inició un particular peregrinaje por los talleres, entre otros, de Antonio de Herrera y Alonso Carbonel. Desde julio de ese año trabajó con el primero en razón de un contrato anual según el cual el maestro se comprometía a darle de comer, cama, ropa lavada y veinte ducados¹³¹. Poco tiempo después Gómez de la Cruz se casaba en la parroquia de San Sebastián pues vivía en las casas del Ave María propiedad

sitios de los números 6, 7 y 8 formaban parte del 25, en PLANIMETRÍA, p. 48.

¹²⁷ Su partida de nacimiento en MAZÓN DE LA TORRE, 1977, p. 443; e ÍDEM, 1982, p. 138. La identidad de sus padres, Juan Garrido y Catalina Prádanos, ha sido confirmada por un poder que otorgó el ensamblador a favor de un hermano presbítero que en 1634 vivía en Sasamón, en AHPM, pr. 2591, fs. 18-19 (10-I-1634), citado por AGULLÓ Y COBO, 1978a, p. 71.

¹²⁸ GARCÍA CHICO, 1941, p. 130.

¹²⁹ Entonces declaraba tener veintiocho años de edad por lo que no coincidiría por siete con la partida de nacimiento de Sasamón publicada por Mazón de la Torre.

¹³⁰ Su partida de matrimonio, en la que fueron testigos Manuel Pereira y Jusepe Leonardo, en APSS, Libro 5 de Matrimonios, f. 115 v.º, citado por MAZÓN DE LA TORRE, 1982, p. 138. La carta de dote de su mujer, en AHPM, pr. 3827, fs. 173 y ss., citado por MAZÓN DE LA TORRE, 1977, pp. 444-445.

¹³¹ AHPM, pr. 4855, fs. 681-682 (15-X-1617).

de Alonso Carbonel, lo que parece indicar que trabajaba en su taller¹³². En los primeros años de la década de los veinte su movilidad por las calles de esta parroquia continuó — cinco domicilios en apenas seis años— seguro que en busca de un buen jornal al amparo de un maestro con trabajo¹³³. Poco más podemos decir sobre su persona. Como también de Juan Francisco y Pedro de Isla, dos escultores prácticamente desconocidos que pudieron trabajar para Carbonel en los retablos de la Merced. En 1623 figuran como testigos en la puja presentada por el maestro en la venta de la casa de la calle de la Cabeza¹³⁴.

Bernabé Contreras, de profesión escultor, emparentó con los Carbonel (árbol genealógico C). En torno a 1625 contrajo matrimonio con María de Seseña y Jibaja, hermana menor de la mujer de nuestro protagonista¹³⁵. Natural al parecer de Jerez de la Frontera, pudo haberse formado en el taller de Juan Muñoz si nos atenemos a un documento firmado en 1616 por este ensamblador en el que figura su nombre como testigo¹³⁶. El caso es que en 1625 vivía en unas casas de la manzana 28 de la calle del Olmo, a pocos metros de los hermanos Carbonel¹³⁷. Alonso, tal vez en su afán por proteger a las hermanas Seseña, pudo haberle ayudado a financiar la compra de la casa ya que figura como testigo y firmante en varias cartas de pago de la misma¹³⁸. No sabemos en que medida este escultor participó en las obras contratadas por Carbonel durante la década de los veinte.

Algo parecido sucedería con el pintor Pedro Núñez del Valle (árbol genealógico

¹³² APSS, Libro 4 Matrimonios, f. 206 (21-IV-1620), citado por FERNÁNDEZ GARCÍA, 1995, p. 208.

¹³³ Registrados en los bautizos de sus hijos en la parroquia de San Sebastián, en FERNÁNDEZ GARCÍA, 1995, p. 208.

¹³⁴ AHPM, pr. 3634, f. 39 v.º (18-I-1623), citado por AGULLÓ Y COBO, 1978a, p. 38.

¹³⁵ En las capitulaciones matrimoniales el escultor se declaraba hijo de Luis de Contreras y Beatriz Vozmediano, vecinos de Jerez de la Frontera. Ginés Carbonel fue testigo del documento, en AHPM, pr. 3636, fs. 110-112 (12-III-1626).

¹³⁶ Se trata de una copia de la respuesta de Juan Muñoz protocolizada el 9 de julio de 1616 en el pleito que mantenía con la parroquia de Colmenar de Oreja sobre el pago de su retablo, en AHN, Consejos, leg. 30.256, f. 101 r.º

¹³⁷ Las casas se localizan sin ninguna duda en el número 11 de la manzana 28. Habían pertenecido a Andrés Sánchez, a cuyos herederos las adquirió Contreras, en PLANIMETRÍA, p. 41. En el donativo de 1625 se le sitúa en la desconocida calle de la Greda, pagando 20 reales, en GONZÁLEZ MUÑOZ, p. 178. Sin embargo, en el repartimiento del mismo año se cita su casa en la primera travesía que baja a la calle del Ave María, es decir, en la calle del Olmo, en BNM, Ms. 5918, f. 97 r.º

¹³⁸ Se trata de tres cartas de pago del dinero que recibieron los herederos de Andrés Sánchez, el anterior dueño de la casa, de manos de Bernabé Contreras. Antonio Berdejo y Úrsula Sánchez recibieron 136 reales de la cuarta paga de los 7.180 reales que al parecer había costado la casa, en AHPM, pr. 4859, fs. 301-302 (11-X-1626); el hortelano Juan Sánchez 1.383 reales, en fs. 381-382 r.º (12-I-1627); y Andrés Biñuelas 342, en f. 397 (20-I-1627). En los tres escrituras participa como testigo Alonso Carbonel, en la segunda de ellas acompañado por su hermano.

C). En la visita de 1625 habitaba en sus casas de la calle del Ave María justo en la esquina con la de la Cabeza¹³⁹. Dos puertas más allá se encontraba la casa que Carbonel había adquirido en 1623 y en medio la del cura de Butarque, comprada por el escultor en 1637. La razón de esta cercanía física se debe a que en 1624 el pintor se había casado con doña Ángela de Seseña y Jibaja, otra de las hermanas de la mujer de Carbonel¹⁴⁰. Tres años después al recibir la carta de dote, Núñez del Valle declaraba que recibía los bienes de su mujer y de Alonso Carbonel *como tutor y curador*¹⁴¹. En ese mismo año el concurso para ocupar la plaza de pintor del rey, vacante por el fallecimiento de Bartolomé González, calibró la situación de este artista en el espectro profesional. Carducho, Cajés y Velázquez, encargados de evaluar a los aspirantes, coincidieron en situarlo detrás de Lanchares, Castelo y Nardi, calificándole como *benemérito y de muy buenas esperanzas*. En su perfil biográfico destaca sobremanera su formación italiana que le llevó a formar parte de la Academia de San Lucas de Roma, un honor que pocos pintores españoles consiguieron. Como en el caso de Contreras, no parece que su parentesco con Carbonel se tradujera en colaboración profesional. Tal vez esto se deba a que cuando el trío de artistas se agrupe en torno a las calles del Olmo y del Ave María —no olvidemos que muy cerca vivía también Ginés Carbonel— cada uno tenía muy perfilada su carrera. Aunque no quede prueba documental de ello, en el encargo de las pinturas del claustro de la Merced (1625) pudo tener algo que ver su cuñado Alonso, colaborador habitual de este convento¹⁴².

Con Angelo Nardi los hermanos Carbonel tuvieron un contacto personal muy cercano, como se puede apreciar en las gestiones llevadas a cabo en la testamentaria de Ginés. El toscano tasó su colección de pintura y la obra de dorado que dejó sin terminar en el convento de la Merced. Se presentó como fiador de Alonso en la curaduría de sus sobrinos y como testigo en el testamento y en la venta de las casas del difunto. En la década de los veinte su relación profesional con el escultor fue muy estrecha. En 1623, en las cuentas del capital de dote presentado por Angelo Nardi al tiempo de su boda con Ana

¹³⁹ BNM, Ms. 5.918, f. 90. La casa con toda seguridad correspondía con el número 1 de la manzana 37, en PLANIMETRÍA, p. 48. Las dimensiones del solar dieciochesco son casi idénticas a la medición realizada en la testamentaria de Pedro Núñez del Valle. En 1651 el maestro Juan Lázaro tasó sus 2.577 pies² de superficie en 82.500 reales, con 49,5 pies en la fachada de la calle de la Cabeza y 62,5 en la del Ave María, en AHPM, pr. 8113, f. 205 (3-VI-1651).

¹⁴⁰ Fueron testigos de su matrimonio Ginés Carbonel y Eugenio Cajés, en APSS, Libro 5 de Matrimonios, f. 7 v.º (25-VII-1624), citado por ANTONIO SÁENZ, 1974, p. 160.

¹⁴¹ AHPM, pr. 5442, fs. 540-542 (26-VI-1627), citado por AGULLÓ Y COBO, 1996a, pp. 79-80.

de Aguilera, se recogían los 600 reales que le debía Alonso Carbonel *de resto de mayor quantia de pinturas que le ha hecho como parece por su libro*¹⁴³. Por ello creemos que Nardi, todavía no muy bien asentado en la profesión por aquellos años, fue uno de los pintores colaboradores de los retablos contratados por el manchego, sobre todo, en lo relacionado con la factura de pequeños lienzos que decoraban los netos e intercolumnios. Hasta esa fecha de 1623 no tenemos constancia documental de esta circunstancia, sí de una atribución acertada a nuestro entender que asignaba al pincel del italiano los pequeños cuadros del banco del retablo toledano de Sebastián de la Huerta¹⁴⁴. Si tenemos en cuenta la pequeña cuantía que éstos supusieron no cabe más que pensar que la deuda de 1623 procede de otras obras que desconocemos¹⁴⁵.

La relación profesional con Eugenio Cajés, uno de los pintores con mayor prestigio e influencia en las Obras Reales, se inició —hasta lo que hoy sabemos— en 1621 con el contrato de la Merced. Como tendremos ocasión de estudiar más adelante, colaboraron en el retablo de doña Ana Bernaldo de Quirós para la iglesia de Torrelaguna. Con el tiempo ésta se vio favorecida por lo que podríamos denominar la admiración que el escultor demostró hacia la obra del madrileño. Sólo por este motivo se puede entender la numerosa presencia de cuadros de Cajés en los inventarios *post mortem* de Alonso Carbonel, procedentes tal vez de la almoneda de los bienes del pintor. Fueron, en concreto, una decena de lienzos valorados por Sebastián de Herrera Barnuevo en 3.660 reales¹⁴⁶.

En este magma de relaciones familiares, profesionales y de amistad, tan cambiantes como la vida misma, transcurrió la existencia de Alonso Carbonel durante la década de los veinte. Huyendo de cualquier análisis sobre su arte que pueda darnos una visión sesgada de su trayectoria, nos resta situar el taller del manchego en el medio artístico-artesanal madrileño de esta época. Como base introduciremos el padrón del donativo confeccionado en 1625¹⁴⁷. A grandes rasgos los veinticinco profesionales del retablo —hemos excluido a Jerónimo Cárcamo especialista en imágenes de cera— formaban parte de tres generaciones. De los escultores que habían alcanzado su madurez

¹⁴² CEÁN BERMÚDEZ, t. III, p. 239.

¹⁴³ AHPM, pr. 2481, f. 240 r.º (14-III-1623).

¹⁴⁴ ANGULO Y PÉREZ SÁNCHEZ, p. 286.

¹⁴⁵ Los tres lienzos del banco del retablo de Santo Domingo, hoy uno perdido, costaron 566 reales, en CAMPOY, p. 201.

¹⁴⁶ La tasación, en AHPM, pr. 6073, fs. 962-966 (3-IV-1663).

¹⁴⁷ GONZÁLEZ MUÑOZ, p. 178.

creativa en el cambio de siglo, de alguna manera u otra relacionados con Pompeo Leoni, sobrevivían Jorge Capitán, Antón de Morales (sesenta y cinco años aproximadamente), Juan de Porres (sesenta y tres), Simón de Peralta (cincuenta y ocho) y Alonso López Maldonado¹⁴⁸. Peralta y Maldonado morirían un año después¹⁴⁹; Porres en 1631¹⁵⁰; el resto, con una actividad profesional muy limitada, no tardaría en hacerlo aunque desconocemos la fecha exacta¹⁵¹. Otro de los grandes escultores del reinado de Felipe III, Alonso Vallejo, no aparece en la lista del donativo de 1625 porque había fallecido pocos años atrás, en torno a 1618¹⁵². Lo mismo cabe decir del ensamblador Mateo González muerto entre 1620, cuando declaraba en el pleito de doradores con sesenta años, y 1625. Juan Muñoz, con cincuenta y un años en la lista del donativo, por diversos motivos se encontraba a caballo entre la primera y segunda generación. Parece que ya en estos años su taller se encontraba en franca decadencia. Murió en 1631¹⁵³.

De la segunda generación Antonio de Herrera y Alonso Carbonel, en plena madurez profesional, se disputaban en 1625 la hegemonía del retablo participando en el donativo con 220 y 250 reales respectivamente. Sus perfiles profesionales habían evolucionado de forma hasta cierto punto divergente. Ambos empezaron su carrera como escultores, aunque el manchego pronto manifestaría una vinculación más acusada al campo especulativo, gracias a su dominio del dibujo. Con el tiempo delegarían las tareas manuales en un amplio grupo de colaboradores adoptando una posición dominante como empresarios del sector, en la misma medida que años atrás lo hiciera Juan Muñoz. Herrera con gran éxito, fruto tal vez de su mayor convencimiento, nunca prescindiría de su taller. Carbonel, en cambio, mediatizado por sus aspiraciones profesionales, pronto se despojaría de los estigmas gremiales. Claro está que, por diferentes motivos, el punto de inflexión de sus carreras se produjo con motivo de su ingreso en las Obras Reales. Para el primero

¹⁴⁸ Como muy viejo y pobre, sin asignación alguna, se cita en la calle de Cantarranas a Antonio Maldonado. Hay que identificarlo con Alonso López Maldonado que, vecino de la citada calle, falleció un año después con casi 70 años, en APSS, Libro 6 Difuntos, f. 200 v.º (26-IX-1626), citado por FERNÁNDEZ GARCÍA, 1995, p. 210.

¹⁴⁹ Veremos en otro capítulo como Ginés Carbonel se concertó en 1626 con la viuda de Simón de Peralta para dorar un retablo a buen seguro construido por el difunto, en AHPM, pr. 4813, fs. 870-871 (8-VI-1626).

¹⁵⁰ APSS, Libro 7 Difuntos, f. 192 v.º (6-IV-1631), citado por FERNÁNDEZ GARCÍA, 1995, p. 214.

¹⁵¹ El caso más llamativo es el de Antón de Morales que tras vender su casa en la calle de la Gorguera (1622) pasó a vivir a la de Valverde. Los libros parroquiales de San Sebastián y San Martín no recogen su partida de defunción por lo que no hay que descartar que se retirara a morir a su ciudad natal.

¹⁵² Su testamento de 29 de diciembre de 1617, en BUSTAMANTE GARCÍA, 1978, pp. 319-320.

supuso una posibilidad de ampliar el mercado en beneficio de su próspero taller, siempre al amparo del maestro mayor; mientras que para el segundo fue el inicio de una nueva andadura profesional en el contexto cortesano.

Pero en lo que respecta al perfil de escultor se puede decir que ya en 1625 Herrera había ganado la batalla profesional a Carbonel. Sin que sepamos muy bien cómo, tras su fracaso de 1622, fue nombrado en fecha imprecisa escultor del rey. Desde finales de la segunda década era un asiduo de las Obras Reales, casi siempre asociado a su maestro mayor. A pesar de trabajar muchas horas en los talleres del Alcázar no descuidó su obrador. En buena medida se puede decir que amplió su ámbito de relaciones —siempre en los límites que podía alcanzar un artífice de su categoría— en beneficio del mismo. Además de sus hijos, con él se formarían y colaborarían buena parte de la tercera generación a la que aludíamos. La documentación notarial ha dejado un rastro muy elocuente de todos ellos. Acogió en su seno a su jovencísimo cuñado Juan Sánchez Barba, sin duda, el mejor escultor salido de su taller; y cabe pensar asimismo que el ensamblador y arquitecto Bernabé Cordero, casado antes de 1627 con Anastasia, la más joven de las hermanas Sánchez, se formase con Herrera¹⁵⁴. Para su maestro trabajó desde 1624 en el retablo de El Casar¹⁵⁵. Cordero por aquellos años también colaboraba con Bernabé Contreras en la ejecución de un tabernáculo para el convento de los agustinos recoletos de Madrid¹⁵⁶.

Del resto de oficiales de Herrera, además del susodicho Pedro Gómez de la Cruz, citar a Diego Melendro entrado en el taller casi al mismo tiempo que éste¹⁵⁷; al escultor Tomás Martínez de la Puente, fiel colaborador de Herrera desde por lo menos 1615, cuando trabajaban en las esculturas de Santo Domingo el Real¹⁵⁸; y, quizás también, al escultor Francisco Villalba y al entallador Juan Franco¹⁵⁹.

¹⁵³ BUSTAMANTE GARCÍA, 1973, p. 272.

¹⁵⁴ CRUZ VALDOVINOS, 1989, p. 202.

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 205.

¹⁵⁶ Bernabé Cordero, siendo su fiador Bernabé de Contreras, se comprometió con fray Agustín Fernández, en AHPM, pr. 3597, fs. 1875-1878 (4-XI-1623), citado por MATILLA TASCÓN, 1993, p. 35.

¹⁵⁷ Con veintitres años acordó trabajar durante doce meses a cambio de comida, cama, ropa lavada y veinticuatro ducados, cuatro más que los ofrecidos a Pedro Gómez de la Cruz, en AHPM, pr. 4855, fs. 683-684 (15-X-1617).

¹⁵⁸ AHPM, pr. 3251, f. 724 (25-V-1615), citado por AGULLÓ COBO, 1978a, p. 112.

¹⁵⁹ Villalba figura como testigo en compañía de Herrera en dos escrituras de Tomás Martínez de la Puente, en AHPM, pr. 4856, fs. 294-296 (26-XII-1618); y fs. 324-327 (29-I-1619); y Juan Franco, en compañía de Diego Melendro, en otra escritura de Antonio de Herrera, en AHPM, pr. 4856, fs. 388-389 (17-

De la misma generación de Herrera y Carbonel, nacido en Arenys de Mar en 1578, echamos en falta en la lista de 1625 a Antonio de Riera —sin duda el mejor escultor del panorama madrileño de principios de siglo— tal vez porque ya en esa fecha estaba trabajando en el retablo de la iglesia de Santa María del Mar de Barcelona. Lo cierto es que en 1629 se encontraba en la ciudad condal, dos años antes de firmar una interesante declaración sobre las obras que había ejecutado en Madrid¹⁶⁰. Muy significativo de los derroteros que estaba tomando el mercado de la escultura es que un artífice de la calidad de Riera mantuviera durante su larga estancia en la capital una capacidad de contratación directa muy baja. Aunque nunca le faltaron obras importantes que tallar, gracias a su dominio del trabajo de los materiales duros, parece que le fue casi imposible asimilarse al sistema productivo del taller acostumbrado en la época, ajeno por su procedencia a la endogamia profesional madrileña. Por otro lado resulta alentador que con el tiempo, a pesar de estas limitaciones, el Madrid de Felipe III acabara estimando un arte tan elevado como el suyo.

Dentro del mismo grupo generacional hay que considerar al pintor y escultor Sebastián Romero Bejarano (41 años), el ensamblador Juan Gómez (45), Juan de la Torre (45), Pedro de Villegas (48), Pedro Gómez de la Cruz y Tomás Martínez de la Puente. Ninguno de ellos hacía sombra a los anteriores.

Por último citar a los más jóvenes: Bernabé de Contreras, Manuel Pereira y Pedro de la Torre. Todos ellos —sin olvidar a Juan Sánchez Barba y Bernabé Cordero, todavía por emanciparse de sus maestros— estaban llamados a protagonizar la historia de la escultura madrileña en las décadas siguientes.

SEGUNDA PARTE: AL SERVICIO DEL REY (1627-1660).

CAPÍTULO V. APAREJADOR DE LAS OO.RR. EL PULSO CON GÓMEZ DE MORA.

No sirve para nada hacer una investigación pública o secreta, porque siempre fallan las pruebas o, lo que es peor, el derecho; las pruebas, porque quien es consciente del fraude, es decir, el compinche, el cómplice o inductor simula no saber nada o esconde astutamente lo que sabe, para que el juicio no se vuelva contra él o resulte haber sido infiel en su cargo; el derecho, porque o bien en los mismos comienzos del juicio éste es sobresido o se compra con recomendaciones o con dinero la absolución o la reintegración y rehabilitación mediante el perdón real. (Mateo LÓPEZ BRAVO)¹.

Los fallecimientos de los aparejadores Pedro de Lizargárate (1626) y Juan de Herrera (1627) abrieron de forma inesperada una nueva etapa en las Obras Reales de Felipe IV. Desaparecían dos fieles y eficaces intérpretes de la arquitectura continuista impuesta desde la maestría mayor por Francisco de Mora y Juan Gómez de Mora. Aunque por motivos al parecer diferentes, un lustro después de la muerte de Felipe III los cambios se empezaban a vislumbrar en este significativo sector de la administración real que había permanecido casi inalterado desde los valimientos de Lerma y Uceda.

Los relevos se producían en un momento delicado. Una visita comenzada años atrás por el juez de la Junta de Obras y Bosques amenazaba con poner en la picota a las cabezas más significativas que habían dirigido la construcción de la fachada del Alcázar de Madrid: el maestro y trazador mayor Juan Gómez de Mora y el veedor Sebastián Hurtado. Al mismo tiempo la carencia de medios económicos había precipitado la paralización de la obra más emblemática de la tambaleante Monarquía Hispánica, el Panteón de Reyes del monasterio de San Lorenzo del Escorial. La mala administración de los recursos, la crisis del sistema de producción y las diferencias personales y artísticas habían conducido a una situación difícil, agravada por la muerte del aparejador de cantería.

El concurso promovido para cubrir su baja desencadenó un capítulo más de este conflicto que, a modo de pulso, enfrentaba a personas y convicciones artísticas

¹ MECHOULAN, pp. 310-311.

diferenciadas. El reencuentro de dos viejos conocidos como Alonso Carbonel y Juan Gómez de Mora agregó a esta dinámica un elemento añadido de conflicto que enredaba un poco más si cabe la maraña de intereses personales y profesionales que se cruzaban en la dirección técnica de las Obras Reales.

Toca el turno de analizar las circunstancias puntuales del concurso de 1626, las claves que pueden explicar su contexto y las consecuencias provocadas por la decisión de proveer la plaza de aparejador en la persona de Alonso Carbonel. Esta nueva información nos servirá para matizar las ideas artísticas que defendía el arquitecto manchego en el comienzo de una nueva etapa que iba a permitir su encumbramiento profesional.

1. EL CONCURSO DE 1626.

Pedro de Lizargárate debió de fallecer en la primera quincena del mes de noviembre de 1626, pocos días después de otorgar un poder para testar a favor de su mujer María de Escalante². Por diversos motivos su muerte dejó un profundo vacío en las Obras Reales. En cuestión de pocos años el guipuzcoano había acumulado en su persona tres importantes cargos: aparejador de las Obras Reales con un sueldo de 350 ducados anuales, desde que lo dejara vacante en 1609 Pedro García Mazuecos³; maestro mayor del convento santiaguista de Uclés que le reportaba desde 1611 casi 190 ducados al año (70.000 maravedíes)⁴; y aparejador de cantería de la obra del Panteón del Escorial. Por este último cargo, desde el 12 de septiembre de 1620, recibía 500 ducados de sueldo al año y quince reales cada vez que salía a trabajar a las canteras que suministraban los mármoles a la obra⁵. Su dedicación casi exclusiva a este último cometido provocó la contratación de un segundo aparejador que supliría sus ausencias. Un casi desconocido Juan de Villanueva —al que habíamos visto declarar en el pleito de los doradores—

² Ya entonces la gravedad de su enfermedad que le llevaría a la muerte le impidió firmar el documento notarial, en AHPM, pr. 4814, fs. 1014-1015 (9-XI-1626). El día 25 del mismo mes María de Escalante se declaraba viuda en un poder para cobrar lo que se debía a su difunto marido por las obras de Toledo y del Panteón del Escorial, a favor del presbítero *primo hermano* Martín de Aguirre, en AHPM, pr. 4814, fs. 1037-1039 r.º (25-XI-1626).

³ AGP, CR, t. XI, fs. 78 v.º-79 v.º (30-X-1609), citado por LLAGUNO Y AMÍROLA, t. III, pp. 140 y 349.

⁴ También había sustituido a Pedro Mazuecos. Como en el caso de Diego de Alcántara, la cédula real de nombramiento prohibía alterar las trazas que quedaban en su poder y le obligaba a personarse en la fábrica del convento cada dos meses, en AGP, CR, t. XI, fs. 169-170 r.º (18-III-1611), citado por LLAGUNO Y AMÍROLA, t. III, p. 350.

⁵ AGS, TMC, leg. 1524, citado por LLAGUNO Y AMÍROLA, t. III, pp. 141 y 351.

cubriría las ausencias de Lizargárate desde el 28 de enero de 1620⁶.

Por otro lado desaparecía uno de los colaboradores más estrechos de Juan Gómez de Mora y en menor medida, por su temprana muerte, de Francisco de Mora, quien al parecer había propiciado su ingreso en las Obras Reales. Hasta 1611 Lizargárate había trabajado en Toledo como contratista y aparejador en las obras de su Alcázar, de la Catedral y de la fábrica de San Pedro Mártir⁷. Según todos los indicios procedía del sector de la cantería tradicional española, con una óptima cualificación técnica no exenta de experiencia y un conocimiento nada desdeñable de la teoría arquitectónica italiana, como demuestra el juicio emitido sobre la traducción de Francisco de Praves (1625) del *Libro Primero de Architectura* de Andrea Palladio. De su corta carrera como aparejador del rey cabría destacar su participación en la remodelación de la fachada del Alcázar de Madrid y en la citada obra de cantería del Panteón del Escorial, en ambos casos a la vera del maestro mayor Juan Gómez de Mora.

Fallecido Lizargárate, a finales de noviembre de 1626 se recibieron en la Junta de Obras y Bosques los memoriales de los aspirantes a ocupar el cargo de aparejador: los maestros de cantería Miguel del Valle y Martín de Sarasti; el maestro de obras y alarife de la villa Francisco de Castro; el aparejador de Aranjuez Agustín Ruiz; Francisco de Potes, maestro mayor de las obras de la Alhambra; Juan del Río, cantero y fontanero; y Alonso Carbonel escultor y *arquitecto*⁸. Como se puede apreciar el espectro profesional de los candidatos era variado y notable. Sin entrar a calibrar todavía la propuesta de Carbonel, destacaban por diferentes motivos las opciones de Valle, Potes y Ruiz. El primero por formar parte de una familia de maestros de cantería con una actividad destacada en las obras toledanas⁹. Miguel del Valle había trabajado con Lizargárate en la cantería de la capilla de Nuestra Señora del Sagrario, a las órdenes de Monegro. Como él mismo

⁶ Según un acuerdo de la Junta de Obras y Bosques recogido en su libro de registro, en AGP, Registro, libro 24, f. 44 r.º (28-I-1620). Tiempo después, tras una solicitud de Villanueva, la Junta decidía pagarle ocho reales al día por su trabajo, en *Ibidem*, f. 105 r.º (30-VI-1621). En el pleito de doradores, Villanueva declaraba haber sido maestro mayor de la catedral y del obispado de Cuenca, en AHN, Consejos, leg. 24.783. Tan sólo nos consta que fuera maestro de carpintería entre los años 1599 y 1602, si se tratara del personaje del mismo nombre hijo de Juan de Villanueva y Luisa de León, en ROKISKI LÁZARO, 1989, p. 423. En 1621 presentó un memorial para ocupar la plaza de maestro mayor del Alcázar de Toledo, vacante tras la muerte de Monegro, en MARÍAS, 1983-1986, t. IV, p. 74.

⁷ Para su actividad en la Ciudad Imperial, ver MARÍAS, 1983-1986, t. II, pp. 272-275.

⁸ Recogemos de forma literal los oficios y cargos declarados por los propios aspirantes en sus solicitudes, en AGS, CySR, leg. 332, fs- 58-62, transcritos en parte, en GARCÍA MORALES, 1990b, pp. 219-222.

⁹ MARÍAS, 1983-1986, t. II, pp. 332-336.

declaraba había dado el salto a la Corte llamado por Francisco de Mora para contratar la ejecución de la nueva fachada del Alcázar en compañía de Gaspar Ordóñez y Pedro Rodríguez Majano. Con estos maestros había construido en 1618 la primitiva capilla de la Orden Tercera de San Francisco¹⁰. Pero además fundamentaba su candidatura en su formación de cantero, en su larga experiencia como contratista de obras reales y en su participación en la del Panteón del Escorial tomando *las medidas para sus trazas y tanteando los preçios procurando ajustarlos en lo menos que pudo haciendo servicio de mas de ocho mil ducados a la Real hacienda*¹¹. Palabras que demuestran el talante de Valle —pues no olvidemos que la citada tasación había sido realizada por la parte de los maestros que realizaban la cantería— y su cercanía a los presupuestos teóricos que defendía el maestro mayor¹².

Francisco de Potes y en mayor medida Agustín Ruiz basaban su propuesta en una trayectoria profesional desarrollada en las Obras Reales. Potes, queda dicho, como maestro de la Alhambra, tal vez confiado —aunque ajeno por la distancia a las especiales circunstancias de este concurso— por su éxito de 1620, año en el que obtuvo la citada maestría gracias a la buena impresión que había dejado su examen de geometría y aritmética en el exigente Gómez de Mora¹³. Agustín Ruiz, por su parte, más consciente del perfil que se buscaba para promover esta plaza, ensalzaba la dedicación de su padre y la suya propia en las obras de Aranjuez¹⁴, omitiendo de forma significativa sus incursiones, como ensamblador, en el mundo del retablo¹⁵.

¹⁰ AHPM, pr. 2570, s. f. (6-III-1618), citado por SALTILLO, 1948, pp. 191-192. Sustituida años después por el actual edificio, levantado con trazas del hermano Bautista.

¹¹ AGS, CySR, leg. 332 (22-XI-1626).

¹² La tasación data del primero de febrero de 1623. Por parte del rey actuó el aparejador Pedro de Lizargárate y por la de los marmolistas y canteros el citado Valle. Desconocemos las circunstancias que rodearon esta designación, tal vez propiciada por Gómez de Mora. A la luz de estas palabras, la presencia de Valle es más sospechosa, si cabe, teniendo en cuenta que eran los mismos maestros, capitaneados por los hermanos Semería, que le habían arrebatado la adjudicación de las obras de los revestimientos de mármol de los muros hasta la cornisa (10-XII-1619) y de la cúpula del Panteón (15-IV-1620). Queda constancia que Miguel del Valle presentó una postura para la primera contrata. Para todo lo relacionado con las condiciones de estas obras y la tasación de 1623, ver BUSTAMANTE GARCÍA, 1992, p. 186.

¹³ Recordemos que para acceder a la plaza de maestro de la Alhambra, vacante tras la muerte de Pedro de Velasco (dic. 1619), Francisco de Potes compitió en un examen realizado por Juan Gómez de Mora con cinco canteros granadinos que aspiraban al puesto, en ROSENTHAL, pp. 153 y 312.

¹⁴ Parece que es el mismo Bartolomé Ruiz que en 1553 ó 1554 sustituyó a Juan de Marquina en la aparejaduría de las obras de la Alhambra, dirigidas por aquel entonces por Luis Machuca (1550-1571). En los primeros años de la década de los setenta abandonó esta fábrica para pasar al palacio de Aranjuez, del que era aparejador a su muerte en 1619, en ROSENTHAL, pp. 104 y 135.

¹⁵ Sobre los informes y retablos que realizó para el arzobispado de Toledo, como maestro ensamblador, ver GUTIÉRREZ GARCÍA-BRAZALES, pp. 187, 296 y 318.

Carbonel presentaba su solicitud el 28 de noviembre haciendo hincapié en las obras que había realizado en el Alcázar madrileño, en el Pardo, Aranjuez y en el convento de la Encarnación; y en las tasaciones que habían ahorrado grandes cantidades a la hacienda real. El texto adolecía de una calculada vaguedad e imprecisión que no pasó desapercibida —como veremos— para Gómez de Mora; y, en la misma medida que Ruiz, silenciaba su larga trayectoria profesional como escultor y *architecto*.

La sucesión cronológica de los hechos parece indicar que tal vez el maestro mayor no esperaba la candidatura de Carbonel pues cuatro días después de presentarla firmó un memorial titulado *Advertimientos para la provision del oficio de aparejador de las obras deste alcaçar*, que se incorporó al expediente del concurso¹⁶. En diez apartados desglosaba las cualidades profesionales y personales que debían adornar al sustituto de Lizargárate. Es un esclarecedor documento que además de modelar con precisión el perfil de su candidato favorito —que no era otro que Miguel del Valle y Aguilar— nos aporta los criterios artísticos que manejaba Gómez de Mora en este tiempo. El decálogo se abre solicitando que el candidato fuera un maestro de cantería *que aya executado por sus manos en su arte de todas diferencias de piedras asi berroqueñas como de marmoles y jaspes (...) para poder dar quenta de la obra que al presente se esta haziendo en el Panteon de Sant Lorenzo el Real*, y con la suficiente pericia en la manufactura de moldes, contramoldes, plantas y cortes de cantería como para poner en escala real las trazas aportadas por el maestro mayor. Mora, en la misma línea manifestada en el examen de Potes, requería en el nuevo aparejador una buena formación en aritmética y geometría como materias fundamentales para realizar las mediciones previas a las tasaciones. Además tendría buen conocimiento de los materiales y experiencia en las obras de albañilería, mampostería, yesería y carpintería. Y por si fuera poco pedía también, hasta casi poner nombre y apellidos a su favorito, que tuviera *gran noticia de las [obras] de Madrid y su Alcazar por ser diferente el genero de edificar que en otras partes del Reyno*¹⁷.

¹⁶ AGS, CySR, leg. 332, f. 64 (2-XII-1626), transcrito, en GARCÍA MORALES, 1990b, pp. 226-229.

¹⁷ No entendemos que tiene de *nuevo modelo de artífice* el perfil definido por Gómez de Mora en este documento y menos aún en que se basa la profesora García Morales para decir que estaba alejado del artesanal, en GARCÍA MORALES, 1991a, pp. 190-191. Se trataba de un modelo sobradamente conocido en la arquitectura española del siglo XVI, presente sin ir más lejos en la capacitación profesional de Pedro de Lizargárate. Y es aquí donde se produce el desenfoque del citado análisis ya que en ningún momento tiene en cuenta que Gómez de Mora estaba definiendo las cualidades del sustituto del guipuzcoano. La necesidad de un aparejador para el Panteón del Escorial —reconocida en el propio documento— es pues una de las claves para interpretar este memorial.

En lo que respecta al concurso que nos ocupa, no cabe interpretar estas palabras más que como un veto preciso y casi expreso a la candidatura de Alonso Carbonel, quien respondió con un segundo memorial que analizaremos en el tercer apartado. Juan Gómez de Mora reducía el retrato robot de su candidato a no más de dos o tres personas muy cercanas a su actividad como trazador y maestro mayor: al citado Valle, tal vez a Gaspar Ordóñez, ausente en todo este asunto, o a maestros más modestos como Martín de Sarasti que a su condición de cantero añadía la de haber trabajado en el Panteón¹⁸. Éste, que en su memorial decía ser natural de la provincia de Guipúzcoa, había hecho méritos para ser considerado como otro de los maestros alineados con Gómez de Mora en la polémica suscitada a finales de 1626 sobre la obra escurialense. Pero vayamos por partes.

Casi sin solución de continuidad el 4 de diciembre Juan Gómez de Mora y Sebastián Hurtado rubricaban los informes sobre los candidatos presentados, recomendando para la plaza de aparejador a Miguel del Valle y Aguilar, del que ensalzaban su trayectoria profesional como maestro cantero *traçando todo lo perteneciente a su oficio*. Rechazaron las propuestas de Francisco de Castro y Agustín Ruiz por carecer de conocimientos en el arte de la cantería. En el caso de Sarasti se reconocía su experiencia en esta especialidad pero no en las otras dedicadas a la construcción. Especialmente duro era el juicio emitido sobre Carbonel, al que se le pedía una declaración de las tasaciones realizadas para las obras del rey que citaba en su memorial. Negaban que hubiera practicado el arte de la cantería *por sus manos* y que hubiera llevado a cabo obras de albañilería y carpintería. Con cierto desdén se le recomendaba a la plaza de escultor *pues en la ocasión presente no es de su facultad*.

Conocido el particular y unificado parecer de Juan Gómez de Mora y Sebastián Hurtado quedaba por formalizarse el informe final que la Junta de Obras de Bosques presentaría al rey. Pero pocos días antes, en concreto el 12 de enero de 1627, se presentó un dictamen sin firmar que hay que atribuir al licenciado Mateo López Bravo, alcalde de Casa y Corte y juez de la citada Junta¹⁹. El prestigioso jurista repasaba una a una las candidaturas presentadas al cargo de aparejador, dando su propia opinión y rebatiendo en algunos casos las afirmaciones de Mora y Hurtado. Su testimonio adquiere una gran relevancia por ser la persona que dirigía en aquellos momentos la visita promovida contra

¹⁸ Formaba parte de la compañía de canteros y marmolistas que habían contratado las obras del Panteón, en BUSTAMANTE GARCÍA, 1992, p. 178.

¹⁹ AGS, CySR, leg. 332 (12-I-1627).

los oficiales reales y los contratistas de sus obras. Al tratarse de una causa abierta, en proceso de instrucción, López Bravo tenía intervenidas todas las operaciones administrativas relacionadas con las Obras Reales. Y por este motivo se decidió a escribir el citado memorial.

Comienza el mismo considerando como persona apropiada para el puesto al ensamblador Agustín Ruiz por la satisfacción con que había servido en las obras de Aranjuez. Cuestionaba pues el criterio de exclusión de Gómez Mora *por decir que no es maestro de cantería, porque asta ahora nunca se ha juzgado por tan necesaria, como los oficiales reales la juzgan en esta ocasion*. Y continuaba haciendo la relación de los aparejadores, anteriores a Pedro de Lizargárate, que no profesaron la cantería: Luis de Soto, Antonio de Segura y Diego Sillero como albañiles que fueron; y Pedro Mazuecos, ensamblador.

Le sigue el parecer sobre Alonso Carbonel, al que presentaba como *escultor, conoçido y estimado por lo mucho que se adelanta a otros en su profesion, y en la Architectura*. Le atribuía además *muchas traças y plantas de edificios de consideracion* y no escatimaba elogios —como tuvimos ocasión de ver en el capítulo anterior— cuando se refería al túmulo de Felipe III levantado por Carbonel para el ayuntamiento de Madrid. Y tras describirle como *persona de entereça y verdad*, añadía que había dado *causa* en la citada visita contra los oficiales reales.

Mateo López Bravo confirmaba también la profesionalidad de Martín de Sarasti en lo que respecta a su oficio, aunque le consideraba carente del *despejo y liberalidad* que requería el cargo de aparejador, en lo que respecta a su vertiente más burocrática. Del carpintero Castro se limitaba a destacar la calidad de sus obras.

Pero donde el testimonio del juez alcanza su mayor interés es en lo relativo a la situación profesional y personal de Miguel del Valle y Aguilar, maestro recomendado por Juan Gómez de Mora y Sebastián Hurtado. Sin dudar de su capacitación, ponía como gran inconveniente para su nombramiento el hecho de que fuera el contratista de la obra del cuarto nuevo de la reina, todavía sin tasar, y del paredón del Alcázar, cuya ejecución podría durar todavía muchos años. Por ello, si era elegido, estimaba que sería necesario nombrar a otro aparejador para sólo realizar las mediciones y tasaciones de las obras pendientes; y que en el hipotético caso de que decidiera traspasar los citados contratos podría hacerlo de forma simulada a favor de su yerno Bartolomé Díaz *a quien ba introduciendo en ellas* [obras adjudicadas] *y en las demas del Alcaçar, por la amistad y*

correspondencias que tiene con el veedor y maestro mayor.

Además, con pleno conocimiento de causa, informaba sobre el estado de la visita promovida contra estas personas. A Miguel del Valle y Gaspar Ordóñez se les acusaba de haber defraudado a la hacienda real 30.000 reales en las obras de la Torre Bahona, del jardín de los Emperadores y de las casas propiedad del rey donde vivía el secretario Antonio de Alosa. En todas ellas se habían detectado importantes defectos de construcción. La sentencia dictada por López Bravo les condenaba a restituir la citada cantidad y les prohibía contratar nuevas obras con el rey. Las acusaciones habían llegado, por su connivencia en todas estas actuaciones, hasta el veedor Sebastián Hurtado y el maestro mayor Juan Gómez de Mora. Terminaba informando con cierto tono de queja que los condenados habían recusado al juez de la Junta, a varios letrados de la Corte y a todos los fiscales de los consejos reales. Entendemos por este testimonio que los susodichos habían apelado la sentencia y el juicio seguía su curso en segunda instancia.

Los miembros de la Junta tomaron cumplida cuenta de las palabras de Mateo López Bravo. En el informe que elevaron al rey propusieron como candidatos a Agustín Ruiz, Alonso Carbonel y Juan del Río, eliminando a Miguel del Valle por los motivos expresados por el juez²⁰. Al parecer este mismo orden expresaba las preferencias de los miembros de la Junta para cubrir la vacante dejada por Pedro de Lizargárate²¹. Quedaban fuera de la última selección Francisco de Castro, un auténtico desconocido²², el bullicioso Sarasti y un no menos problemático Francisco de Potes cuya maestría granadina había dejado un rosario de pendencias en aquellas obras²³.

Sin que conozcamos más detalles sobre el asunto por cédula real de 2 de febrero de 1627 Alonso Carbonel fue nombrado aparejador de las Obras Reales del Alcázar, El

²⁰ AGP, Expedientes personales C^a 200-23, citado por MARTORELL, p. 52.

²¹ En este sentido hay que citar un papel borrador, conservado en el mismo expediente del Archivo General de Simancas, de lo que parece ser la votación llevada a cabo por los miembros de la Junta de Obras. El marqués de Alcañices y el contador mayor, cuyo nombre desconocemos, se decantaron en este orden por Agustín Ruiz y Alonso Carbonel. Tomás de Angulo por los mismos pero en orden inverso; y el conde de Chinchón y el conde de la Eriseira solamente por el aparejador de Aranjuez. En el caso de salir elegido Ruiz se proponía a Juan del Río para cubrir las vacantes dejadas en las obras de Aranjuez, en AGS, CySR, leg. 332, fs. 66 y 67.

²² Tal vez sea el mismo Francisco de Castro, maestro de obras y alarife de Madrid, de cincuenta años, que declaró en el pleito de doradores (1620), en AHN, Consejos, leg. 24.783.

²³ Sin ir más lejos la última se produciría en la primera mitad del año 1627, cuando Potes permanecía en la cárcel a causa de unas diferencias con Baltasar de León, veedor de aquellas obras, en AGP, Registro, libro 25, f. 16 r.^o (27-IV-1627). Poco tiempo después la Junta de Obras y Bosques recibía una súplica de Potes en la que denunciaba a los oficiales que le sacaban los sábados de la cárcel para firmar las nóminas y libranzas de obras que no había visto ejecutar, en *Ibidem*, f. 26 r.^o (20-VII-1627).

Pardo, Casa de Campo, Aranjuez y Aceca con un sueldo de 350 ducados anuales²⁴. A partir de entonces serviría en el cargo en compañía del también aparejador Juan de Herrera a las órdenes de Juan Gómez de Mora. Las circunstancias que rodearon su nombramiento pusieron encima de la mesa el grave conflicto que asolaba la dirección técnica y administrativa de las obras. Un magma de procesos judiciales en curso, notables diferencias artísticas y antagonismos personales que conviene aclarar —en la medida que nos sea posible— antes de seguir adelante.

2. SUS CLAVES.

La visita del alcalde de Casa y Corte Mateo López Bravo debió de iniciarse pocos meses después de su nombramiento como juez de Obras y Bosques el 11 de septiembre de 1623²⁵. Dada la escasez de noticias documentales sobre la misma sus primeros pasos son desconocidos. Pudo haber nacido aparentemente con cierto aire rutinario, pero el tiempo iba a demostrar la gravedad del asunto. Antes de empezar a desarrollar su contenido es necesario hacer unas precisiones previas. La visita del licenciado Mateo López Bravo nada tiene que ver con las medidas disciplinarias emprendidas en los primeros meses del reinado de Felipe IV para castigar los excesos cometidos por los hombres de Lerma y Uceda en la administración real. Esta política tuvo su momento álgido con el procesamiento y condena a muerte del otrora todopoderoso don Rodrigo Calderón. Incluso las actividades de la estéril Junta de Reформación son ajenas al inicio y desarrollo del proceso que nos ocupa²⁶.

Con los datos que manejamos no se puede afirmar tampoco que las actuaciones de López Bravo fueran guiadas por el ánimo de revancha que en teoría alimentaban los responsables de la nueva política. Parece ingenuo pensar que el conde-duque de Olivares tuviera algún interés personal en perseguir y encausar a los oficiales de las Obras Reales más afines al régimen anterior. Ello nos llevaría a dudar de la profesionalidad de este curioso abogado que ha pasado a la historia del Siglo de Oro por sus publicaciones de carácter arbitrista tan en boga en aquellos años en que se agudizaban los problemas de España²⁷. En 1616 publicó la primera edición de su *De rege et regendi ratione* donde

²⁴ LLAGUNO Y AMÍROLA, t. IV, p. 14.

²⁵ AGP, SA, leg. 853.

²⁶ Sobre la Junta de Reформación, ver ELLIOTT, pp. 122-124.

²⁷ La significación de su obra quedó un tanto distorsionada por los desafortunados anacronismos

recoge el ideal de justicia que debía de acompañar al gobierno del rey. En este libro deja patente la necesidad imperiosa de atajar el mal gobierno y los abusos de los funcionarios. Viniendo de donde viene, llama la atención la vehemencia con que expone este último problema en el que defiende la mano dura contra los que se han enriquecido gracias a la confianza real, incluso obviando los pesados y largos trámites de los procesos judiciales. Es en este punto donde López Bravo escribe las palabras que abren este capítulo, en un tono de pesimismo sobre los mecanismos de la instrucción judicial. Como afirma Mechoulam su obra escrita retrata a un hombre *firme, preciso y sin flaquezas*, que a tenor de los escasos bienes materiales que dejó a su muerte resistió a las tentaciones mundanas en que habían caído algunos de sus colegas²⁸. Decimos esto porque tal vez la dedicatoria al conde-duque de Olivares de la segunda edición de su libro (1627), ampliado con una tercera parte, puede provocar ciertas dudas sobre su imparcialidad.

Que la visita se complicó en cuanto el juez comenzó su instrucción lo prueban dos acuerdos de la Junta de Obras de Bosques, fechados el 14 de diciembre de 1624 y el 26 de junio de 1625, en los que se ampliaba el plazo para la tramitación de la misma²⁹. Ello indica que el juez trabajaba en profundidad sobre el tema que debió de substanciar a finales del año siguiente, coincidiendo con el concurso de la plaza de aparejador. Tal y como informó a la Junta de Obras y Bosques, Miguel del Valle y Gaspar Ordóñez fueron condenados a restituir el dinero defraudado, hasta 30.000 reales, en los defectos de construcción detectados en la Torre Bahona, en el jardín de los Enperadores y en las casas del secretario Alosa. El castigo incluía la prohibición expresa de contratar nuevas obras con el rey. Gómez de Mora y el veedor Sebastián Hurtado no salieron muy bien parados del asunto, entre acusaciones más que veladas de permitir los excesos de sus amigos³⁰. Los sentenciados apelaron el veredicto y recusaron al juez en los primeros meses de 1627, consiguiendo que la Junta nombrara al licenciado Gabriel de Moncada para acompañarle en la instrucción de la causa³¹. Aquí acaban las noticias sobre la primera visita, la llevada a cabo por Mateo López Bravo, en la que según su propio testimonio fue llamado a declarar

históricos aplicados por MECHOULAN. Con más sentido el estudio de su *De rege et regendi ratione*, en NAVAS, pp. 212-213.

²⁸ AHPM, pr. 3632, fs. 181-183 (II-1628), citado por NAVAS, p. 188, nota 106.

²⁹ AGP, Registro, libro 24, fs. 218 r.º y 246 v.º

³⁰ La información sobre las condenas está contenida en el citado memorial de López Bravo que se incluyó en el concurso de 1626, en AGS, CySR, leg. 332.

³¹ AGP, Registro, libro 25, f. 24 v.º (18-III-1627).

Alonso Carbonel³².

La segunda visita comenzó el primer día del año 1627, cuando el rey otorgó amplios poderes a Tomás de Angulo para iniciar una investigación sobre los supuestos fraudes que se habían producido en la obra de la fachada del Alcázar de Madrid³³. En su cédula de nombramiento se especificaba la doble acusación contra los maestros contratistas: se habían apoderado de diversos materiales provenientes del derribo sin computarlos a favor de la Corona y, no contentos con esto, en *contarlos por entero a la villa como si fueran propios de los dichos maestros*³⁴. Fueron encausados los contratistas de la obra Gaspar Ordóñez, Miguel del Valle y los herederos del difunto Pedro Rodríguez Majano; Juan Gómez de Mora, como maestro mayor, el veedor Sebastián Hurtado, su oficial Martín Solís, el pagador Juan Gómez Mangas, Gabriel Benito ayuda de tenedor de materiales, Juan de Vargas carpintero y el contador de resultas Juan de Salazar³⁵.

La doble naturaleza de los presuntos delitos —económica en cuanto que un fraude a la hacienda real y administrativa por incumplir las instrucciones de las Obras Reales— aconsejaron al rey la presencia de un funcionario como Tomás de Angulo versado en ambas disciplinas. Le avalaban para ello su dominio de los temas económicos, no en vano era miembro del Consejo de Hacienda, y su conocimiento de la Junta de Obras y Bosques al haber ejercido durante varios años (1612-1621) su cargo de secretario. Pero además Angulo había sido superintendente de la junta creada para la administración de las obras del cuarto de la reina en el periodo en que se construía la fachada del Alcázar. Por lo tanto, se trataba del máximo responsable de velar por los intereses municipales y reales. Quizás

³² Mateo López Bravo debió de fallecer antes del 8 de febrero de 1628, fecha del comienzo de su inventario de bienes *post mortem*, en AHPM, pr. 3632, fs. 181-183 (II-1628), citado por NAVAS, p. 188, nota 106. Para sustituirle fue nombrado alcalde juez de la Junta de Obras y Bosques el oidor de Sevilla don Fernando de Ojeda, en AGP, SA, leg. 853.

³³ En este punto es donde creemos que debe ser incorporada la información sobre un pleito de la sección de Consejos del Archivo Histórico Nacional extractado en el artículo de SIMÓN, pp. 347-359. El caso es que este autor publicó solamente una parte del mismo citando erróneamente la signatura de la documentación, que hasta el momento —que sepamos— no ha vuelto a ser localizada. A pesar de nuestro esfuerzo peinando los libros de matrícula de la citada sección no hemos hallado el expediente.

Un memorial sin fecha emitido por la Junta de Obras y Bosques confirma que fueron dos visitas diferentes las llevadas a cabo por Mateo López Bravo y Tomás de Angulo. Fue escrito después de la sentencia dictada por Angulo, siempre después de 1628. Conocidas las duras acusaciones contra los oficiales reales, Felipe IV solicitó a la Junta que añadiera lo que considerara conveniente sobre el asunto. La respuesta fue este memorial que recoge la pequeña historia de las dos visitas, con las acusaciones y condenas. Desgraciadamente falta la última hoja del texto donde se recogían las apelaciones de los condenados, en AGP, SA, leg. 710, citado por BARBEITO, 1992, p. 251, quien lo fecha después de 1632. Nosotros lo adelantáramos un par de años.

³⁴ AGP, CR, t. XII, fs. 298 v.º-299 r.º (I-I-1627).

³⁵ AGP, SA, leg. 710.

en este registro —y no en otros que inciden en las supuestas diferencias personales entre Angulo y Gómez de Mora³⁶— habría que interpretar la severidad con que fueron juzgados los acusados. Felipe IV y su Junta de Obras y Bosques estaban en la obligación de demostrar al ayuntamiento de Madrid que su dinero había sido gastado con propiedad en las obras del Alcázar; y no siendo así, de castigar a los culpables de su mala gestión. Angulo pues estaba doblemente interesado en aclarar y castigar unos hechos delictivos que habían sucedido bajo su responsabilidad. Más aún cuando en los casos de Ordóñez y Valle llovía sobre mojado.

Tampoco parece muy claro de quién partió la denuncia de los hechos. Juan Gómez de Mora, en su memorial impreso de defensa, afirma que fue el cantero Martín de Sarasti para vengarse de los contratistas que le habían bajado las obras de la iglesia de Vallecas y del puente de Viveros³⁷. Por esta misma enemistad “mortal” los contratistas vetaron su presencia como testigo de las informaciones, pero nada dicen sobre su presunta denuncia³⁸. Fuera Sarasti u otra persona, el caso es que ésta no cayó en saco roto y en el mes de mayo de 1627 los maestros contratistas permanecían en prisión domiciliaria³⁹. A Juan Gómez de Mora no le iban mejor las cosas. A mediados de agosto llevaba casi dos meses de prisión y suplicaba a la Junta que se le pusiera *la villa por cárcel o se le suelte en fiado*⁴⁰. Poco tiempo después se le debió de permutar esta prisión por el secuestro de unas prendas que

³⁶ BARBEITO, 1992, pp. 249-250. Clave ésta que no compartimos en el análisis de la trayectoria profesional de Angulo y Gómez de Mora, pendiente de las filias y fobias respecto a su relación con Lerma y Olivares. En esta dinámica el argumento de la cercanía del primero al valido de Felipe III, de quien al parecer fue su tesorero, valdría para anular esa supuesta enemistad con el maestro mayor. Del mismo modo su cese como secretario de la Junta de Obras y Bosques en 1621 parece incompatible con sus cargos posteriores y con su designación para esta visita, pudiendo ser considerado, según nos parezca más apropiado para nuestro discurso, como un ascenso o un descenso. Esta visión bipolar y anacrónica de los acontecimientos —que se repite cuando algunos autores analizan la situación creada tras la caída de Olivares— niega el verdadero valor del *cursus honorum* que los burócratas seguían en la administración de los consejos de la Monarquía Hispánica. Ello no quiere decir que en algunos casos, junto con la buena preparación y experiencia, factores como el dinero para comprar un cargo o la pertenencia a una clientela u otra allanaran el camino a recorrer.

³⁷ TOVAR MARTÍN, 1983a, pp. 469-470.

³⁸ SIMÓN, p. 348.

³⁹ *Ibíd.*, p. 347.

⁴⁰ A mediados de agosto de 1627 elevaba un memorial al rey quejándose de que la Junta de Obras y Bosques no hubiera respondido a su petición de libertad. Ya por aquel entonces decía llevar cincuenta y nueve días preso por la acusación que le tenía puesta don Juan de Molina, fiscal del Consejo de Hacienda y de la Junta de Obras, ante Tomás de Angulo. La Junta envió el memorial al citado Angulo, en AGS, CySR, leg. 333, f. 89 (16-VIII-1627). Nada dice el maestro mayor sobre el tipo de privación de libertad que estaba soportando. Se puede entender que, como los maestros contratistas, estaba en prisión domiciliaria. Recordemos que ya en diciembre de 1619 Gómez de Mora fue encarcelado en su casa por un farragoso conflicto provocado por la construcción del último tramo de la calle que, procedente de la Puerta de Guadalajara, desembocaba con la Plaza Mayor, en LAPUERTA MONTOYA, 1994, p. 83.

servirían como fianza; y ya a primeros de 1628 el maestro mayor solicitaba su devolución tras el pago de 3.000 reales que cubrían los gastos de la comisión de Angulo⁴¹.

Las diligencias debieron seguir su curso hasta que a mediados del año siguiente comenzó la fase probatoria con las informaciones de testigos y acusados. En el mes de octubre se conformaba un tribunal con miembros muy destacados del Consejo de Hacienda y de la Junta de Obras y Bosques que debió de dictar sentencia en boca de Tomás de Angulo en los primeros meses de 1629⁴². Los cargos eran gravísimos: apropiación de materiales de la antigua fachada, cambio en la traza acordada para proceder a nuevos derribos para su aprovechamiento, defectos de construcción de la nueva obra y mediciones falsas. En total un fraude calculado en 300.000 ducados sólo en la obra de cantería. Se concluía señalando la complicidad existente entre los maestros acusados y los oficiales reales. A Gómez de Mora y Sebastián Hurtado se les sentenció con la privación perpetua de sus cargos, con una multa de 4.000 ducados a pagar en la Cámara y con la restitución de 746.604 reales que al parecer supuso el fraude de las mediciones⁴³.

Los oficiales reales incumplían casi de forma literal una de las *Advertencias* emitidas en 1615 por el licenciado Alonso de Morales y Negrete. Habían sido escritas después de una visita que sin pena ni gloria había terminado con faltas leves que no fueron castigadas⁴⁴. Desglosadas en veinticuatro apartados recordaban y aclaraban a los funcionarios de mayor responsabilidad sus obligaciones y las normas contenidas en las *Instrucciones* relativas a las obras del Alcázar. Tras exponer las recomendaciones sobre la conservación de los pertrechos y despojos almacenados en la munición de palacio, la norma vigésimo primera, casi de carácter premonitorio, incidía en que *no tomen para si ni vendan ningun jenero de materiales ni otras cosas de las que sobraren o fueren*

⁴¹ Según el memorial de Gómez de Mora, Felipe IV le había mandado pagar los 3.000 reales a cambio de la devolución de las *prendas y lo demás que se hubiere sacado*, en AGS, CySR, leg. 333, f. 93 (4-II-1628).

⁴² El tribunal lo formaban el cardenal Trejo, presidente del Consejo de Castilla y de la Junta de OO.BB; el licenciado Gilimón de la Mota, contador mayor; el conde de la Eriseira, mayordomo del rey y miembro de la Junta; el citado Tomás de Angulo, y los oidores de la Contaduría Mayor de Hacienda el licenciado Antonio de Contreras y Pedro de Herrera, en AGP, CR, t. XII, f. 360. Visto este plantel de destacadas personalidades del mundo del derecho y de la economía parece ilógico imputar a Tomás de Angulo la responsabilidad de estas condenas.

⁴³ Para los cargos y la sentencia seguimos la información proporcionada por el citado memorial que la Junta de Obras y Bosques dirigió al rey, en AGP, SA, leg. 710, citado y transcrito por BARBEITO, 1992, p. 251.

⁴⁴ Sobre esta visita llevada a cabo por Morales y Negrete, ver BARBEITO, 1992, pp. 247-248.

*nezesarias*⁴⁵.

Suponemos que la aplicación de la sentencia quedó paralizada por la apelación de los acusados que debió de producirse a mediados de 1629. A primeros del siguiente se remozaba un nuevo tribunal en segunda instancia que a finales de 1632 continuaba sus indagaciones⁴⁶. Nos consta que la causa persistía a primeros de 1636 con resultado incierto.

Como ya adelantamos Juan Gómez de Mora se defendió de tales acusaciones con un largo memorial impreso de naturaleza jurídica que se conserva en el fondo de “porcones” de la Biblioteca Nacional de Madrid⁴⁷. Debió de escribirse poco tiempo después de presentarse los cargos, a finales de 1629 o principios de 1630, con la ayuda de los juristas que pleiteaban a su lado. A lo largo de estos capítulos iremos comentando el interesante contenido del mismo, pero por ahora nos interesa señalar la relación de todo este proceso con el concurso de 1626. En el punto sexto de su memorial Gómez de Mora se defiende de las acusaciones de amiguismo con los maestros contratistas asegurando no haber actuado con parcialidad en todo lo referente a los asuntos reales, tampoco cuando propuso a Miguel del Valle para cubrir la plaza de aparejador vacante por la muerte de Lizargárate⁴⁸. Con ello cuando menos se confirma que la línea que separaba los asuntos reales —hoy diríamos públicos— de los privados era muy difusa para el maestro mayor, quien no veía incompatibilidad alguna en la contratación de obras, como la del paredón de la huerta de la Priora que todavía entonces estaba en marcha, y en el desempeño de un cargo técnico y administrativo. Y es en este punto donde tenemos que recular hasta la designación de Carbonel como aparejador en febrero de 1627.

Cuando tocaba a su fin la primera visita, que a la postre iba a alimentar el comienzo de la segunda, la posición y credibilidad del maestro mayor ante la Junta de

⁴⁵ AGP, SA, leg. 712 bis (30-VI-1615).

⁴⁶ La apelación ya estaba planteada según una determinación del rey que mandaba devolver la causa al citado tribunal, en AGP, CR, t. XII, fs. 373 v.º-374 r.º (11-VI-1629). Ésta debió de haberse complicado pues Felipe IV decidió reforzar el tribunal con nuevos juristas como el licenciado Diego del Corral y Arellano, Juan Chumacero, Francisco de Alarcón y Antonio de Camporredondo, en AGP, CR, t. XIII, f. 14 (1.º-I-1630). A partir de entonces un rosario de cédulas reales fueron designando nuevos miembros en sustitución de otros: Juan de Balboa Mogrobejo fiscal del Consejo de Hacienda (AGP, Registro, libro 25, fs. 233 v.º-234 r.º, 7-XII-1630), el doctor Bárcenas (Ibíd., 7-XII-1630) y hasta Íñigo López Bravo, hermano del juez que había comenzado la primera visita (AGP, CR, t. XIII, f. 46, 2-III-1631). Estos cambios favorecieron la defensa de los acusados que a finales de 1631 se preparaba de nuevo con la ayuda del escribano Miguel de Senosiain, quien en su testamento reconocía haber recibido dinero de Miguel del Valle para este menester, en AHPM pr. 6434, fs. 28-34 (24-IX-1631).

⁴⁷ TOVAR MARTÍN, 1983a, pp. 466-485.

Obras y Bosques estaba bajo mínimos. Sabemos que, además del alcalde juez encargado de la instrucción, todos sus miembros desecharon las recomendaciones de Mora y Hurtado respecto a su candidato; y que las acusaciones contra Valle y Ordóñez eran ya por aquel entonces consideradas como graves. De la misma manera en la Junta no existía una disposición clara a favor de la incorporación de Alonso Carbonel, sino que, vistas las acusaciones a Valle y los méritos de unos y otros, el escultor y arquitecto entraba en la tríada de candidatos posibles. Creemos que su testificación en la visita promovida por López Bravo no tuvo una relación directa en su posterior designación como aparejador ni en la penosa situación que soportaba el maestro Valle. De hecho, una vez nombrado como tal, los cargos contra los contratistas fueron engordando en la segunda visita. El testimonio de Carbonel, así como su carrera artística, sí que influyeron en la opinión positiva que sobre él aportó el juez de la Junta de Obras y Bosques; en concreto, su intervención en el túmulo de Felipe III de la iglesia de Santo Domingo el Real, alabado por su belleza y precio ajustado, sobre todo cuando se juzgaban los fraudes económicos cometidos por otros. Por lo tanto una de las claves que decidieron su candidatura final fue la difícil situación que vivía el candidato preferido del maestro mayor en aquellas fechas.

Otra clave que decidió el concurso de 1626 fue la obra del Panteón⁴⁹. Así lo reconocía el propio Gómez de Mora en su memorial de 2 de diciembre. Necesitaba un aparejador de cantería que dirigiera las tareas de revestimiento de su cúpula; pero además —esto lo añadimos nosotros— una persona de su total confianza que controlara esta parte de la obra y que contrarrestara el peso de la presencia de Giovanni Battista Crescenzi, encargado de la ejecución de los bronce. Y es que en los primeros meses de 1627 Mora había planteado una batalla a este personaje que poco a poco, desde su llegada a España en 1617, iba alcanzando mayor influencia en todos los ámbitos de las Obras Reales en detrimento de su propia persona. Por ahora sólo nos interesa el problema del Panteón, dejando para otro apartado la trayectoria del caballero romano.

No es exagerado decir que a finales de 1626 las obras del Panteón sufrían una profunda crisis a varios niveles⁵⁰. En julio de este mismo año el rey, tras la petición de la Junta de Obras y Bosques, había mandado retirar de su administración al prior del

⁴⁸ *Ibidem*, pp. 478-479.

⁴⁹ A la luz de estas claves que determinan la verdadera significación de los informes emitidos por Gómez de Mora y Carbonel, difícilmente se pueden encontrar en su contenido los rasgos que delimitan el perfil del aparejador de las Obras Reales, como se intenta sin reconstruir el contexto de la polémica, en GARCÍA MORALES, 1990b, pp. 170-174.

monasterio fray Martín de la Vera, acusado de cometer ciertas irregularidades en las cuentas de la fábrica. Después de un largo periodo en el que la obra había languidecido por la falta de dinero, a finales de septiembre se ordenó a Pedro de Lizargárate y a Miguel del Valle que acudieran a medir y tasar la cantería realizada desde la última medición. Esta tarea no pudo llevarse a cabo quizás porque lo impidió la enfermedad del aparejador que le llevaría a la muerte en los primeros días del mes de noviembre. En el contexto de esta perentoria falta de recursos y del renovado apoyo que el rey prestaba a Crescenzi —ratificado a finales de octubre con la prórroga de su sueldo de 140 ducados al mes— el 16 de noviembre, siguiendo el discurrir de los acontecimientos narrados con toda precisión por Bustamante, se desató un *ataque en toda regla* contra el italiano. Dado el elevado coste del tradicional sistema de fabricación de los broncees decorativos, tres maestros de su equipo proponían la fundición de láminas de cobre cuyo proceso de elaboración era mucho más barato. Dos días después Juan Gómez de Mora añadía más leña al fuego en una carta dirigida al secretario de la Junta de Obras y Bosques en la que situaba a Crescenzi en el origen de todos los males que aquejaban al Panteón y proponía un plan —tan sibilino como poco inteligente, conocida su débil posición ante la Junta— para poner en entredicho su sistema de producción. La ofensiva se cerró con un demoledor memorial, fechado el 25 de noviembre, en el que Martín de Sarasti se dedicó a describir todos los supuestos vicios de la intervención del italiano. Tres días después el guipuzcoano presentaba su candidatura al cargo de aparejador⁵¹.

Unos y otros pugnaban por mejorar su posición en una obra que, aunque sumida en una profunda crisis económica, remuneraba de manera excelente a sus protagonistas. Crescenzi seguiría tan bien pagado como siempre pero perdería la batalla del sistema de producción de los dorados, desde entonces manufacturados con láminas de cobre. Mora, parapetado en la falta de recursos, le desplazaba de un sector que el italiano había controlado desde 1619; pero, por el contrario, veía como su fuerte apuesta por Miguel del

⁵⁰ Seguimos el análisis de BUSTAMANTE GARCÍA, 1992, pp. 187-192.

⁵¹ Claro está que estos bandazos de Sarasti —sin duda el personaje más inestable de toda esta historia— podrían ser interpretados como un intento de mejorar su posición ante el maestro mayor, cuya opinión siempre pesaba a la hora de elegir los cargos técnicos de las Obras Reales. Sin duda que sus críticas vertidas contra Crescenzi debieron de sonar muy bien en los oídos de Gómez de Mora. Pero quizás el guipuzcoano no sospechaba que el favor de éste ya estaba totalmente comprometido con Miguel del Valle. A partir de aquí se pueden seguir lanzando hipótesis sobre el enfado de Sarasti al no verse apoyado por Mora, el rencor acumulado contra Valle a quien le creía buen compañero y su posterior venganza acusándole de los fraudes cometidos en la fachada del Alcázar. Consideraciones que no dejan de ser meras hipótesis sin fundamento sobre diferencias entre personas ocurridas hace más de trescientos años. Las deseamos a favor de la solidez demostrada por la marcha de los acontecimientos judiciales.

Valle no le permitía recuperar el dominio de la cantería, perdido desde la desaparición de Lizargárate. Y Sarasti, simplemente, ya no contaba.

Quien si contaría desde entonces sería Alonso Carbonel. Tras un año de escasa actividad, a partir de 1628 su presencia —ya como nuevo aparejador de las Obras Reales— se dejará notar en la fábrica del Panteón, siempre en buena armonía con Giovanni Battista Crescenzi. Visto desde nuestra perspectiva actual parece que en última instancia los grandes beneficiados del pulso de 1626-1627 fueron el manchego y el italiano. Éste por mantener el control del Panteón, por el que pocas veces más asomaría Juan Gómez de Mora, y aquél por su ingreso contra pronóstico en la nómina real. Pero queda por resolver una cuestión fundamental: conocida la manifiesta enemistad entre Carbonel y el maestro mayor, ¿promocionó Crescenzi su candidatura a la plaza de aparejador del Alcázar? Y de ser así, ¿ante qué instancia de la administración filipina? Antes de intentar responder a estas preguntas —ya adelantamos que no tienen una respuesta clara y certera— vamos a centrarnos en analizar cuál fue el bagaje teórico que acompañó a Carbonel en la polémica desatada con Juan Gómez de Mora a propósito de las condiciones que debía poseer el candidato a la plaza de aparejador.

3. LAS DIFERENCIAS ARTÍSTICAS.

Días antes de que se realizara esta elección Alonso Carbonel presentó un segundo memorial en el que solicitaba que la plaza de aparejador fuera dada al *que mejor entendiere la traça* y (...) *al que mas suficiente y mejor arquiteto fuere*⁵². En unas pocas líneas rebatía los argumentos esgrimidos por Juan Gómez de Mora en el decálogo que recomendaba la provisión de la plaza en un maestro cantero. Titulándose una vez más como *escultor y arquiteto*, Carbonel iniciaba el texto con este alegato:

(...) que los maestros maiores y aparejadores que an sido de las reales obras y alcaçares del reino todos an sido escultores i pintores porque los que profesan estas artes por la parte que tienen del dibujo conpreenden con mas aumento las traças y las demas partes que concurren para estos ofiçios de maestros de las obras reales porque a de saber de escultura, pintura, cantería,

⁵² Aunque el documento no tiene fecha es lógico pensar que fue escrito días después de ser presentado el decálogo de Gómez de Mora (2-XII-1627) antes de la decisión final, en AGS, CySR, leg. 332, f. 57, citado por GARCÍA MORALES, 1990b, pp. 229-230; e IDEM, 1991a, p. 191.

*albañilería, dorado y todas las demas materias y oficios de manos*⁵³.

Y seguidamente ofrecía como prueba de lo dicho un listado de los escultores, pintores y ensambladores que habían desempeñado oficios técnicos en las Obras Reales y en otros destinos de relevancia. En total quince de los que citaba su profesión y el cargo alcanzado⁵⁴. Todos, menos Miguel Ángel, habían desarrollado su carrera en España, en concreto —según son nombrados— en Toledo, Sevilla, Granada, Aranjuez y Madrid; y sólo uno, su oponente Agustín Ruiz, vivía en 1626. Merece la pena que nos detengamos en analizar los artistas citados, los omitidos, la información proporcionada y algunos errores que se aprecian en esta relación.

Ésta se abre, cómo no, con la máxima autoridad y auténtico arquetipo, casi de rango mitológico, entre los artistas de su tiempo: Miguel Ángel, al que le califica como *dueño y señor de todas las artes* y le atribuye la maestría mayor de las obras del pontífice, del duque de Florencia y de la Señoría de Venecia. Si bien las dos primeras son del todo correctas, la tercera no lo es tanto pues no consta que en su breve estancia veneciana, tras huir del sitio de Florencia, alcanzara esta responsabilidad. Pero la cita viene a demostrar que Carbonel era un buen conocedor de las *Vidas* de Vasari y, en concreto, de la biografía en vida que el aretino dedicó al genial artista.

En un primer bloque podríamos considerar la presencia de cinco maestros que trabajaron en las obras de Toledo, una ciudad con un ambiente artístico que Carbonel conocía bastante bien. Dedicaba un comentario aparte —justo después de hablar de Miguel Ángel y en el mismo tono halagador— al escultor Juan Bautista Monegro, maestro mayor del Alcázar y Catedral de la Ciudad Imperial. Más abajo cita juntos a Francisco de Cuevas y a Toribio González como ensambladores y aparejadores de las citadas fábricas; y seguidamente empareja a Diego de Alcántara con Nicolás de Vergara el Mozo como pintores y aparejadores de la Catedral⁵⁵. Ajustando las biografías de estos maestros con la

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ El hecho de que diez de ellos aparezcan emparejados en grupos de dos provoca cierta distorsión en la comprensión de los oficios y cargos que Carbonel les atribuye. Sólo Juan Bautista Monegro, Juan Bautista Peroles, Juan de Oviedo y Francisco de Mora figuran en solitario en este mismo orden.

⁵⁵ Damos por supuesto que con *Bergara* alude a Nicolás de Vergara el Mozo, maestro mayor de la Catedral. Descartamos a su padre Nicolás de Vergara el Viejo, cuyo perfil profesional —carente de una personalidad arquitectónica clara— se aleja demasiado de lo que pretendía demostrar Alonso Carbonel. Además el mayor de los Vergara nunca fue aparejador de la Catedral sino maestro de las vidrieras y escultor de la sede desde 1542 hasta su muerte en 1574. El mejor estudio sobre este interesante y verdadero artista figurativo que ha conseguido discriminar su personalidad, en MARÍAS, 1983-1986, t. I, pp. 361-374.

información proporcionada por Marías, queda cubierta la maestría mayor de la sede arzobispal desde 1575 hasta 1625, año en que la muerte de Toribio González dio paso a la interinidad de Jorge Manuel Theotocópuli (1578-1631), uno de los grandes ausentes de la lista de Carbonel.

De todos ellos es Juan Bautista Monegro quien mejor ejemplifica el modelo de arquitecto que pretendía documentar Alonso Carbonel, el que formado en la escultura llegaba al diseño estructural de fábricas a través del dibujo puesto en práctica en la traza de retablos⁵⁶. De los tres estadios de lo que podríamos denominar la vía tradicional, a veces difusos y difíciles de discriminar en la trayectoria de un maestro, Monegro había dejado importantes ejemplos en El Escorial y en el arzobispado de Toledo. Con el valor añadido, si cabe, que, gracias al clasicismo aprehendido en sus estancias escurialenses y al conocimiento y asunción de las pautas marcadas por Juan de Herrera y Nicolás de Vergara el Mozo, había accedido a la maestría mayor del Alcázar (1591-1621) —en cierto modo, desde 1574 un coto privado de los herrerianos— y de la Catedral (1606-1621). Quede como curiosidad que muchos años después el pintor y arquitecto José Jiménez Donoso, en un trance parecido al que viviría Carbonel, citará también a Juan Bautista Monegro como ejemplo del modelo de artista que trataba de defender⁵⁷.

El otro ejemplo que hubiera servido tan bien como el de Monegro para explicar esta vía se hallaba en la biografía y trayectoria artística de Vergara el Mozo⁵⁸. Sin embargo Carbonel carecía —tal vez por tratarse de un artista de la generación anterior— de información precisa y veraz sobre este escultor que ostentó la responsabilidad de las obras de la Catedral en dos periodos (1575-1582 y 1587-1606), divididos por la maestría de Diego de Alcántara (1582-1587), también citado en el memorial que estamos analizando. Ninguno de los dos, que sepamos, practicó la pintura de forma profesional⁵⁹.

Sobre el último dúo toledano que cita Carbonel, el formado por Francisco de

⁵⁶ Sobre su trayectoria artística, ver MARÍAS, 1983-1986, t. II, pp. 170-171.

⁵⁷ BLASCO ESQUIVIAS, 1991, p.173.

⁵⁸ MARÍAS, 1983-1986, t. II, pp. 51-100.

⁵⁹ La carrera profesional de Alcántara, amén del favor recibido por Juan de Herrera, habla muy bien de su capacitación como arquitecto. Ostentó el cargo de aparejador del Alcázar (1577) y de maestro mayor del convento de Uclés (1583) hasta su repentina muerte en 1587. Si tal vez Carbonel, por error, se estaba refiriendo a Vergara y Alcántara como escultores y no como pintores, cabe plantearse la veracidad de la noticia de Ceán Bermúdez que atribuye a éste, sin dar más detalles, obras de escultura de mucho crédito, en CEÁN BERMÚDEZ, t. I, p. 9. Las propias palabras de su enemigo Vergara el Mozo, al rechazarle como tasador de una obra escultórica, ponen en entredicho esta versión. Todo ello recogido en la biografía de Diego de Alcántara, en MARÍAS, 1983-1986, t. II, pp. 31-49.

Cuevas (1550-1606) y Toribio González de la Sierra (c. 1552-1625), también se pueden hacer algunas precisiones. Como ensamblador y retablero metido a arquitecto —en el sentido antiguo y moderno— puede ser considerado el segundo, con una larga carrera figurativa al amparo de Alcántara y Monegro⁶⁰. A la muerte de éste fue nombrado de forma interina maestro mayor de las obras de la Catedral, donde dejó dos trazas para su Ochavo y el proyecto de la cúpula de la capilla mozárabe que sería ejecutado por Jorge Manuel⁶¹. En cuanto a Francisco de Cuevas, decir que todavía hoy se nos presenta como una figura secundaria y algo difusa de la arquitectura toledana formada, en contra de lo que pudiera parecerle a Carbonel, en el trabajo de la cantería y albañilería. Su mérito más destacado parece haber sido su nombramiento de aparejador en el Alcázar de Toledo⁶².

Este elenco de maestros que dedicó la mayor parte de su vida a las obras toledanas podría ser completado con Juan de Minjares y Jerónimo Gil o Gili, si éste se tratara del maestro que Juan Bautista de Toledo trajo de Italia. La cita de Carbonel es un tanto ambigua pues, tras situarlos justo detrás de las dos parejas de maestros que trabajaron en Toledo, se refiere a ellos como escultores *aparejadores de la santa iglesia i maestros del alcaçar de sibilla*. Por la santa iglesia se podría entender, claro está, la sede primada pero no consta que ninguno de los dos trabajara para tan importante cliente. De Gili sabemos que, muerto Juan Bautista de Toledo, actuó de visitador en las obras del Alcázar durante algún tiempo. No se ha detectado su presencia en la ciudad hispalense. Minjares, por el contrario, encaja mejor con el citado enunciado. Se formó en el oficio a la vera de Hernán González como aparejador en el Hospital Tavera. En 1583 sucedió a Juan de Orea en la maestría mayor de las OO.RR. de Granada y dos años después fue nombrado para dirigir la lonja de mercaderes de Sevilla, trazada por Juan de Herrera. Los perfiles profesionales de Minjares y Gili son también divergentes. Más cerca de la práctica escultórica se encontraría el calabrés, cuyos modelos del monasterio del Escorial y del Alcázar de Toledo pudieron haber alcanzado cierta fama entre los profesionales de la construcción⁶³.

⁶⁰ Tal vez por esta cercanía a Monegro, maestro mayor de la Catedral de Toledo, Carbonel creía que Toribio González había sido aparejador de la sede.

⁶¹ Si bien sin que sus propuestas arquitectónicas destacaran por su originalidad, en MARIAS, 1983-1986, t. II, pp. 173-184.

⁶² *Ibidem*, pp. 185-186.

⁶³ Buena parte de lo poco que se conoce sobre Gili procede de la biografía que le dedicó LLAGUNO Y AMÍROLA, t. II, pp. 115-117. Su paso por El Escorial apenas fue esbozado por PORTABALES PICHEL, 1945, pp. 22, 37, 101 y 107; y RIVERA, pp. 165 y 302. Algunas novedades de sus obras toledanas, en MARIAS, t. II, pp. 3-4. Poco tiempo antes de su muerte Gili tuvo a su cargo las obras de la acequia de Colmenar de Oreja, en CERVERA VERA, 1949, p. 129.

Minjares fue más bien un eficiente contratista y aparejador al que se le conocen pocas incursiones en el campo de la especulación arquitectónica⁶⁴. Más bien podría decirse —a tenor de su etapa como aparejador de cantería en las obras del Escorial— que su ejemplo no encaja con lo que Carbonel pretendía demostrar.

Nuestro protagonista dedica un escueto e impreciso comentario a Machuca y Silóe como *maestros y aparejadores de la Alhambra de Granada*. Datos bastante vagos en el caso del primero —imaginamos que se refiere al pintor y arquitecto de nombre Pedro— e incorrectos en lo que respecta al burgalés que nunca disfrutó de tales cargos en el Sitio granadino, que invitan a pensar que fueron escuchados en el taller de Antón de Morales.

Fue mucho más preciso cuando se acordó del habito de Montesa y de la maestría mayor de la ciudad de Sevilla que ostentó el escultor Juan de Oviedo y de la Bandera, que, como Monegro, representaba mejor que nadie el éxito de la vía tradicional. Formado en la imaginería, en 1586, dos años después de que lo hiciera Antón de Morales, Oviedo superaba el examen de escultor, entallador del romano y arquitecto. Gracias a su dominio del dibujo, destacó en la última década del siglo XVI como tracista de retablos alcanzando gran fama por ser el autor del túmulo de Felipe II que se levantó en la catedral de Sevilla. Entre 1603 y 1621 fue maestro de la ciudad, para poco tiempo después añadir a su interesante curriculum profesional el cargo de ingeniero del rey. Murió como tal en el sitio de Bahía (1625)⁶⁵. Sin duda que el de Oviedo era uno de los arquetipos que más admiraba Carbonel ya que conjugaba en su persona dos aspectos casi inéditos en su época: éxito profesional y prestigio social.

Llamativo, cuando menos, el caso de Juan Bautista Perolli a quien Carbonel sitúa en Sevilla como escultor, pintor y maestro mayor de sus Reales Alcázares. Este testimonio aporta un punto más de confusión a los miembros de esta saga italiana que, con el apellido Perolas, Palomino definió como *excelentes pintores, escultores y arquitectos, discípulos*

⁶⁴ Después de algunos excesos interpretativos (WILKINSON, pp. 443-447), la etapa toledana de Minjares ha sido estudiada en su justa medida, en MARIAS, 1983-1986, t. II, pp. 290-295. Para su actividad en Andalucía, ver LÓPEZ GUZMÁN, 1987, pp. 691-692 y 291-293; ROSENTHAL, pp. 139-150; PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, pp. 25-26; y HEREDIA HERRERA, p. 77. Se le han documentado unas trazas de la Casa de la Moneda de Sevilla, remitidas a la Corte para su inspección; y la planta, modelo y condiciones de dos portadas de cantería para el Cuarto de la Montería en el Alcázar de aquella ciudad, en MARÍN FIDALGO, 1990, t. II, pp. 699-700.

⁶⁵ La biografía más completa de Oviedo el Mozo sigue siendo la de PÉREZ ESCOLANO, pp. 15-21. Para su obra como trazador de retablos, ver PALOMERO PÁRAMO, pp. 345-385. Y su paso por la maestría mayor de la ciudad hispalense, en CRUZ ISIDORO, pp. 169-193.

del gran Miguel Ángel⁶⁶. Un Juan Bautista Perolli de profesión pintor trabajó en las obras del palacio del Viso del Marqués desde por lo menos 1576 hasta su muerte a finales de la década de los ochenta⁶⁷. Es pues imposible —aunque no hay que descartar algún tipo de parentesco— que sea el personaje del mismo nombre que en el verano de 1599 esculpía once figuras para una gruta del Jardín de las Flores de los Reales Alcázares de Sevilla⁶⁸. Coincidencia o no, Carbonel debía de referirse a este último a pesar de que no consta que fuera maestro mayor de aquel Sitio. Sólo sabemos que se trataba de un imaginero que debió nacer en torno a 1562. Más conocido como Juan Bautista a secas, en 1587 fue examinado como maestro escultor, entallador y arquitecto en la ciudad de Sevilla. Desde entonces su actividad se centraría en la creación de imágenes devocionales y pequeñas arquitecturas efímeras para las fiestas del Corpus⁶⁹. Su pista se pierde a finales de siglo.

La lista se cierra con los nombres de Agustín Ruiz y su padre Bartolomé, en calidad de escultores y aparejadores de Aranjuez; y de Francisco de Mora como ensamblador y maestro mayor de las Obras Reales. De este modo Carbonel dejaba para el final el ejemplo que golpeaba en la línea de flotación de la argumentación mantenida por Gómez de Mora. Se trataba de recordarle que su tío se había formado como aprendiz en el taller del entallador conquense Pedro de Villadiego, una década antes de ponerse a las órdenes de Juan de Herrera⁷⁰.

Las diferencias expresadas en los textos de Gómez de Mora y Carbonel se pueden circunscribir en el debate entre arquitectos-técnicos y arquitectos-artistas que en los últimos años la historiografía ha documentado a lo largo del siglo XVII⁷¹. En el caso del manchego su contenido parece una versión en negativo del memorial que Juan de Inglés elevó en 1577 al cabildo de Cartagena para apoyar su candidatura al cargo de maestro

⁶⁶ PALOMINO, t. III, pp. 94-95.

⁶⁷ VIÑAZA, t. III, pp. 257. Se precisan sus informaciones con la ayuda de los libros parroquiales de aquel lugar, en CAMPO MUÑOZ, pp. 54-56. Más recientemente se ha publicado un documentado estudio sobre las obras genovesas del pintor y arquitecto Juan Bautista Perolli, natural de Crema, en LÓPEZ TORRIJOS, 2000, pp. 1-22. A la espera de su segunda parte dedicada a su etapa española, poco más podemos decir sobre la personalidad de estos dos personajes homónimos.

⁶⁸ MARÍN FIDALGO, t. II, 1990, p. 783.

⁶⁹ LÓPEZ MARTÍNEZ, 1929, pp. 37-40. Creemos que este escultor no tiene nada que ver con el pintor Juan Bautista bautizado el 25 de diciembre de 1578, hijo a su vez del pintor flamenco del mismo nombre, en GESTOSO Y PÉREZ, 1900, t. II, p. 16.

⁷⁰ La transcripción de la escritura de aprendizaje de Francisco de Mora, así como una valoración de su maestro, en ROKISKI LÁZARO, 1993-1994, pp. 243-244.

⁷¹ Un primer intento de reconstruir los hitos documentales de esta polémica, en RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, 1985, pp. 48-51.

mayor de la diócesis, ocupado hasta entonces por Jerónimo Quijano⁷². Formado en la práctica de la cantería, el demandante entendía la arquitectura como una disciplina con leyes propias y ajena al quehacer de pintores y escultores. Y sin citar nombres en este caso, no dudaba en alabar las cualidades de los canteros que se habían dedicado a la arquitectura.

*(...) y los más notables hombres despaña que han sido maestros de obras de cantería su primera y principal habilidad ha sido el ser tracistas y a esto an sido alabados y por ello tenidos en grande nombre y opinyón sin que se aya tenydo cuenta ni se deva tener que sean ymaginarios ny pintores porque la ymagineria y pintura es cosa distinta de la arquitectura y traça de obras de canteria porque lo otro es ornato y aderencia de las dichas obras y cosa particular de por sy*⁷³.

Todo ello en un territorio donde la edilicia había quedado marcada por la presencia de Jacobo Florentín, pintor y arquitecto venido de Italia, y en mayor medida por la del escultor y arquitecto Jerónimo Quijano. Como maestro mayor de la diócesis de Cartagena Juan de Inglés nos dejó una arquitectura purista basada en los valores intrínsecos del muro, el espacio y el volumen sin apenas “adherencias” ornamentales.

Bien pues este precedente puede servir de brillante prólogo para la historia de las diferencias que iban a protagonizar pocos años después los partidarios de dos concepciones divergentes de ver la arquitectura. Por un lado, los defensores de la opción clasicista representada por una larga tradición constructiva que se inicia con Juan de Herrera y El Escorial, y se perpetúa con sus discípulos y seguidores hasta la época que estamos estudiando. Una manera de hacer arquitectura en la que predomina la ortodoxia vitruviana, la norma sintáctica, sin contemplaciones con la decoración, que tiene su esencia en la interpretación austera del muro y la pilastra. A esta opción le correspondería un modelo profesional dominado por una técnica fundamentada en las matemáticas, la mecánica y la experiencia constructiva⁷⁴. Por la naturaleza de su arte esta vía era transitada habitualmente por los tracistas formados a partir del corte de la piedra, de la cantería, cuyas leyes geométricas favorecían la asimilación de los conceptos técnicos arriba

⁷² GUTIÉRREZ-CORTINES, p. 52.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ Para la formulación de las características que definían ambas propuestas hemos seguido a

expresados. En contados casos que confirman esta norma, algunos maestros educados en talleres de pintores, escultores o ensambladores habían tenido una segunda formación complementaria en la que habían asimilado los preceptos técnicos y estéticos asociados a lo herreriano. Nos estamos refiriendo, claro está, a Francisco de Mora y en menor medida a Juan Gómez de Mora. El primero, queda dicho, formado como ensamblador de retablos a la vera de un modesto entallador conquense, para más tarde completar su carrera bajo las enseñanzas de Juan de Herrera. Gómez de Mora, hijo de un pintor, comenzó su aprendizaje —como revela de forma sorprendente Eugenio Cajés en las informaciones del pleito de los doradores— en el taller de Bartolomé Carducho⁷⁵. Pronto pasaría a la protección de su tío quien le reconduciría por el camino del clasicismo escurialense.

Enfrente estaba el arquitecto-artista, el que llegaba a la profesión desde la pintura, la escultura o el ensamblaje, siempre gracias al dominio del dibujo. Esta facultad, más libre y creativa frente a la tiranía de la técnica, servía tanto para proyectar arquitectura como para elaborar modelos figurativos. Hundía sus raíces en la teoría de León Battista Alberti que asimilaba a todas las artes bajo la supremacía del dibujo. Se había popularizado gracias a las biografías de Vasari, siempre interesado en ensalzar a los artífices que habían practicado con éxito profesional las tres artes mayores. Y cómo no, en su libro el arquetipo del artista total era Miguel Ángel. Más cercano a nuestro contexto, Federico Zuccaro había recogido esta tradición que hacía a la arquitectura tercera hija del *dissegno* en *L'idea de' scultori, pittori e architetti* (Turín, 1607). Las grandes posibilidades que ofrecía el dibujo permitía a sus practicantes seguir una vía especulativa más novedosa e inventiva que encontró en el lenguaje arquitectónico del manierismo su verdadero *leiv motiv*.

En España esta manera heterodoxa de ver la arquitectura había tenido buenos representantes en el siglo XVI. Con la fama de alguno de ellos, como Pedro Machuca y Diego de Silóe, se había revalorizado este modelo de maestro dominador de todas las artes. Otro tema bien diferente era cómo se lograba esta formación multidisciplinar en un

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, 1985, p. 48; y MARÍAS Y BUSTAMANTE GARCÍA, 1984, p. 110.

⁷⁵ Se trata del testimonio realizado en la tercera tanda de probanzas, en la que se informaba sobre los testigos presentados por los pintores y recusados por los doradores. Eugenio Cajés, inmejorable conocedor del ambiente hispano-italiano del Escorial, decía lo siguiente:

(...) que el dicho Juan Gomez de Mora es maestro mayor de las obras de su magestad por lo qual es fuerça que tenga como tiene muy gran conocimiento del arte de la pintura y del dorado porque desde muchacho aprendió con su padre y con bartolome carducho.

AHN, Consejos, leg. 24.783. A pesar de que Cadiñanos recoge la información pocos han reparado en este aspecto que modela aún más la primera formación de Juan Gómez de Mora, CADÍÑANOS, p. 247.

sistema de aprendizaje todavía determinado por planteamientos artesanales muy arraigados. Sólo en algunos lugares donde el oficio de la cantería no contaba con una organización laboral avanzada, las artes especulativas más cercanas a la construcción habían penetrado en la práctica arquitectónica merced a un dominio más que aceptable de las disciplinas técnicas. Ya vimos en el caso sevillano el alto nivel científico que alcanzaban los geométricos de la carpintería de lo blanco; y, a partir de 1573, los escultores y *architectos* capacitados por un examen para trazar retablos merced a su dominio del dibujo.

Alonso Carbonel, visto su memorial para el concurso de 1626, se situaba en este registro de la teoría artística gracias en cierta manera a lo que pudo haber aprendido en el taller de Antón de Morales⁷⁶. La referencia a Machuca y Silóe, sin mayores precisiones individuales, relaciona este texto con la declaración realizada por su maestro en el pleito de los doradores (1620). La experiencia profesional del pintor toledano al servicio de las Obras Reales, entre trazas y monteas más propias de la práctica de los canteros, servía para refrendar la validez de este camino abierto por el dominio del dibujo. El mismo dibujo que practicaba Carbonel en la traza de sus retablos.

Pero lo que más nos interesa ahora es señalar que este pequeño texto de Carbonel sintonizaba con las ideas artísticas que había defendido desde su llegada a España el caballero italiano Giovanni Battista Crescenzi, principal animador del citado debate en la década de los veinte. Y que este interés por el arquetipo encarnado por Miguel Ángel traería como consecuencia el estudio de sus obras más importantes a través de los repertorios de imágenes que no tardarían en llegar a las bibliotecas de nuestros arquitectos, alguno de ellos tal vez de la mano del propio Crescenzi⁷⁷. Con las estampas de Montano, Villamena, Rossi o Radi se abriría la puerta a la renovación del lenguaje manierista en España, hasta entonces muy pendiente de los modelos serlianos. Así una de las tendencias teóricas que predominaba el panorama artístico italiano —los *modellisti* de Tafuri— se dejaría notar, aunque de forma efímera, en la arquitectura cortesana dominada hasta entonces por la ortodoxia clasicista de los epígonos de Juan Bautista de Toledo y Juan de

⁷⁶ Una vez más consideramos errónea por desenfocada la interpretación de García Morales, quien cree ver en el texto de Carbonel una defensa de la *superioridad de la Escultura y la Pintura*, cuyo conocimiento capacitaría el ejercicio de la arquitectura, en GARCÍA MORALES, 1991a, p. 191.

⁷⁷ Sobre la estela dejada por esta corriente miguelangelesca en la arquitectura española, ver BÉRCEZ GÓMEZ, pp. 64-67.

Herrera⁷⁸.

4. CRESCENZI EN ESPAÑA (1617-1627).

Después de todo lo que se ha escrito sobre este personaje (fig. 15) es innegable destacar su capacidad de influencia en todos los ámbitos artísticos de las Obras Reales de Felipe III y Felipe IV; e incluso, según lo publicado en los últimos años, en el mecenazgo privado de personajes tan relevantes como el cardenal Zapata o el conde-duque de Olivares. Vivió en Madrid durante dieciocho largos años, que coinciden con su etapa personal de máxima madurez y experiencia, gozando de un reconocimiento que pocos artistas alcanzarían en vida. Pero el signo de su actividad en el campo de la arquitectura sigue siendo todavía un debate abierto sobre lo que Rene Taylor denominó en su día como el “caso Crescencio”⁷⁹. Su formulación más sencilla pasaría por conocer si los motivos de su rápido ascenso profesional y social radicarón en sus méritos como arquitecto y conocedor del arte. Por ahora nos contentaremos con describir de forma somera la trayectoria de Crescenzi en España desde su llegada en 1617 en el séquito de don Antonio Zapata hasta su primer encuentro —que sepamos— diez años después con el aparejador Alonso Carbonel. Nos ahorraremos los detalles de su etapa italiana aunque sin perder de vista los hitos más importantes que la conforman⁸⁰.

Desconocemos el motivo preciso de su presencia en Madrid. Coincide con los primeros preparativos de las obras del Panteón Real del monasterio de San Lorenzo del Escorial, una vez que Felipe III se decidió a cumplir los deseos de su padre: concluir la construcción del lugar donde descansarían los restos del Emperador y los suyos propios⁸¹. Tampoco parece una casualidad que Crescenzi se presentara en la Corte avalado por su cargo de superintendente de la capilla Paolina de Santa María Maggiore y de todas las fábricas y pinturas del pontífice Paolo V (1602-1621). Sin entrar a valorar la significación

⁷⁸ En el registro de la teoría de la arquitectura se analizan las diferentes tendencias presentes en el manierismo italiano, en TAFURI, pp. 59 y ss.

⁷⁹ TAYLOR, p. 111.

⁸⁰ Éstos se pueden seguir en un escueto resumen biográfico, en SPEZZAFERRO, 1984, pp. 636-641.

⁸¹ Para mayor conocimiento sobre la significación de este espacio funerario, de su génesis constructiva en tiempos de Juan Bautista de Toledo y de su primera transformación por Juan de Herrera nos remitimos al mejor y más completo estudio realizado sobre el Panteón, en BUSTAMANTE GARCÍA, 1992, pp. 161-171. Nada creíble resulta la hipótesis de que el viejo panteón de prestado fuera la ubicación final de los cuerpos reales deseada por el propio Felipe II, en CUADRA BLANCO, pp. 375 y ss. En clave política, a veces tan difícil de compaginar con la realidad artística de una obra, una interpretación que relaciona el renovado interés de Felipe III por las cosas del monasterio jerónimo con la caída del duque de Lerma, en CÁMARA

precisa de estos cometidos, no cabe duda que un hombre con su vasta cultura artística tenía algo que decir en la nueva obra del Panteón⁸². En este sentido la bibliografía de la época coincide en señalar la responsabilidad de Crescenzi en su traza general⁸³, plasmada —como ya sucediera con el altar de la capilla Paolina⁸⁴— en dos modelos⁸⁵, uno de los cuales pudo admirar Vicente Carducho en casa del caballero italiano⁸⁶ y que tal vez fuera el mismo que a su muerte fue inventariado como *un dibujo de madera que es en la forma de una capilla de media vara poco mas*⁸⁷. Su participación se completaría con la dirección de todo lo relacionado con la manufactura de los bronce, que sería ejecutada por maestros reclutados en Italia por el propio Crescenzi durante su estancia en aquel país en la segunda mitad de 1619. El otro gran protagonista de las tareas proyectivas, en todo lo referente a los trabajos de cantería, sería el aparejador Pedro de Lizargárate⁸⁸.

La propuesta de Crescenzi aportó importantes cambios en el Panteón inacabado de Juan de Herrera⁸⁹. Introdujo una nueva articulación del espacio (planta ochavada y eje norte-sur), de la estructura (pilastras geminadas, urnas en grupos de cuatro) y de la

MUÑOZ, 1985, pp. 35-39; e IDEM, 1990, pp. 35-38.

⁸² El mejor estudio crítico sobre su participación en la construcción de la capilla Paolina, cuyo papel queda reducido al de empresario y controlador de la obra, en SPEZZAFERRO, 1985, pp. 52-53.

⁸³ Un resumen de las citas de Cassiano dal Pozzo (1626), Vicente Carducho (1633), Giovanni Battista Baglione (1642), fray Francisco de los Santos (1657) y Lázaro Díaz del Valle (1656-1659), en MARTÍN GONZÁLEZ, 1981, pp. 266-269.

⁸⁴ SPEZZAFERRO, 1985, p. 52.

⁸⁵ La ejecución de los modelos queda también confirmada en una descripción de San Lorenzo del Escorial escrita por Lorenzo Van der Hamen hacia 1620:

El panteón y entierro donde han de estar con más adorno los cuerpos de las personas reales, está debajo del altar mayor, no está acabado hasta ahora, pero se están haciendo modelos para ver como se han de acabar, y es de tanta majestad y grandeza que los maestros que la han de hacer dicen que costará más de ochocientos mil ducados.

ANDRÉS, 1973, p. 260.

⁸⁶ CARDUCHO, pp. 420-421.

⁸⁷ BLANCO MOZO, 1998, p. 195.

⁸⁸ En el contexto de la polémica suscitada sobre Crescenzi, mantienen su responsabilidad última en la traza general del Panteón, TAYLOR, p. 82; KUBLER, 1983, p. 155; MARIAS Y BUSTAMANTE GARCÍA, 1984, p. 111; y BUSTAMANTE GARCÍA, 1992, pp. 173 y ss. Fue Llaguno quien atribuyó por primera vez el proyecto de la obra a Juan Gómez de Mora a partir de las condiciones de cantería de los revestimientos hasta la cornisa (10-XII-1619) y de la bóveda (15-IV-1620), en LLAGUNO Y AMÍROLA, t. III, pp. 141, 150-151; CHUECA GOITIA, 1945, p. 365; y BONET CORREA, 1960, p. 228. Siguiendo al autor alavés una segunda línea interpretativa, reforzada por la publicación íntegra de las condiciones, ha reafirmado la paternidad del arquitecto conculcándose en la traza general anteponiendo una interpretación literal de la citada documentación al análisis estilístico del monumento en el contexto de la trayectoria de los dos implicados, en TOVAR MARTÍN, 1981, pp. 309-311; y MARTÍN GONZÁLEZ, 1981, pp. 272 y ss. (Obviamos las citas de otras publicaciones de estos autores que redundan en lo mismo).

⁸⁹ Para las características formales de la propuesta de Herrera, frustrada sobre la marcha al parecer

decoración (orden corintio, combinación cromática de los mármoles y bronce) que hundía sus raíces en el gusto tardomanierista vigente en la Roma de los últimos años del siglo XVI y principios del XVII. Una innovación planteada en las entrañas del edificio que mejor representaba el clasicismo de progeie herreriana imperante todavía en el Madrid de Juan Gómez de Mora.

Partiendo de la primitiva idea de Juan Bautista de Toledo de crear un panteón a la romana —a imagen y semejanza del Panteón de Agripa, como reconoce Santos⁹⁰—, Crescenzi incorporó a su proyecto una magnificencia y grandeza, basadas en la perfecta combinación de los materiales nobles (fig. 39) con el orden corintio, sólo comparable con la citada capilla Paolina de Santa María Maggiore y con la capilla de los Príncipes de la iglesia de San Lorenzo (Florencia). Y fue en la cantera de esta última obra, dirigida por Mateo Nigetti, donde el italiano buscó operarios con experiencia en el trabajo de estos materiales en la primavera de 1619⁹¹.

Otra idea que planea en la articulación de los alzados —diríamos “no muros”— del Panteón escurialense, sobre la que ya hizo hincapié Taylor, es la disposición de los hipogeos de las catacumbas romanas⁹². Los Crescenzi fueron testigos de primera mano de la carrera por explorar estos espacios funerarios iniciada desde el descubrimiento en 1578 de las catacumbas de los Jordanos o Priscila. Giacomo Crescenzi, hermano de Giovanni Battista, manifestó desde temprana edad un desmedido interés por la arqueología paleocristiana dedicándose con pasión a la búsqueda de estos santuarios subterráneos y a la identificación de sus mártires⁹³. Mantuvo correspondencia con uno de los eruditos más sabios en esta materia, Antonio Bosio (1575-1629), autor póstumo de la *Roma Sotterranea* (1634)⁹⁴. Un libro que formó parte de la biblioteca de Felipe IV y, entre otros, del pintor

por el propio rey Felipe II, ver BUSTAMANTE GARCÍA, 1992, p. 168.

⁹⁰ SANTOS, f. 119 v.º

⁹¹ Sobre la presencia de Crescenzi en la ciudad toscana, ver GOLDBERG, 1996, p. 114.

⁹² TAYLOR, pp. 69-70.

⁹³ POLVERINI FOSI, 1984a, p. 635. Además Giacomo y su hermano el cardenal Pietro Paolo fueron elegidos por el papa Gregorio XV para formar parte de la comisión encargada de conceder permisos para extraer de las catacumbas romanas cuerpos de santos destinados al culto de las iglesias, en un momento delicado en el que las iniciativas contrarreformistas trataban de regularizar el uso de las reliquias desbordado en épocas anteriores. Ambos fueron amigos de Giovanni Zarattino Castellini, experto en arqueología cristiana, quien depositó en el pequeño museo de antigüedades del cardenal importantes piezas de epigrafía, FERRUA, pp. 500-501; y POLVERINI FOSI, 1984b, p. 649.

⁹⁴ Aun cuando en el libro se señale el año de 1632, la obra en su forma definitiva no vio la luz hasta 1634 gracias a los esfuerzos ímprobos del editor Severini. Ahora bien, una parte importante del texto, sin las estampas, ya estaba escrito en 1610, en PARISE, p. 258. No hay que descartar pues que Giovanni Battista Crescenzi, tal vez a través de su hermano Giacomo, conociera antes de su legada a España las conclusiones

Diego Velázquez⁹⁵. Pero la idea de un espacio funerario jerarquizado como catacumbas martiriales no era nueva. Siguëña y Santos se hicieron eco de la primitiva intención de Felipe II de crear un *como cementerio de los antiguos, donde estuviesen los cuerpos reales sepultados, y donde se les hiciesen los oficios y misas y viglias, como en la primitiva Iglesia se solían hacer a los Mártires*⁹⁶.

Quizás uno de los pasajes que mejor define las opciones divergentes de Juan Gómez de Mora y Giovanni Battista Crescenzi, ante una obra como el Panteón del Escorial, lo encontremos en la modesta génesis de un pequeño monumento sepulcral situado en el testero del coro alto de la iglesia del monasterio de las Descalzas Reales de Madrid: el nicho y la urna (fig. 16) de la emperatriz María (1528-1603)⁹⁷. Su disposición actual es el resultado de una notable transformación realizada sobre un primer receptáculo diseñado en 1612 por Juan Gómez de Mora, dentro de la amplia reforma acometida en el coro y su escalera de acceso⁹⁸. En una de sus condiciones el recién nombrado maestro mayor mandaba construir en el citado testero —el lienzo interior de la propia fachada— un *nicho con su ornamento y arquitectura de la orden corintia*⁹⁹; y se comprometía a entregar

de los estudios realizados por el investigador maltés.

⁹⁵ En cuanto a la librería de Felipe IV hay que suponer que el libro de Bosio no debió de ingresar hasta después de 1637, fecha del catálogo confeccionado por Francisco de Rioja, ya que figura fuera de las secciones temáticas en un último folio añadido, en BNM, Ms. 18.791, f. 92 v.º

⁹⁶ SIGÜENZA, 1988, pp. 172-173; y SANTOS, f. 109 v.º

⁹⁷ La primera vez que la emperatriz María expresó su voluntad de ser enterrada en la iglesia de las Descalzas Reales de Madrid fue en el testamento otorgado en Viena el 20 de agosto de 1581, cuando, ya viuda de Maximiliano II, se disponía a regresar a España. Asociado a su enterramiento debieron de estar unas memorias pías (misas y aniversarios) expresadas en sus mandas testamentarias, en GARCÍA LÓPEZ, p. 57; y CEÑAL, pp. 49-56. La emperatriz María falleció en su habitación del convento de las Descalzas el 26 de febrero de 1603, siendo enterrada como si de una monja más se tratara en una humilde sepultura del claustro bajo, junto al altar de la Oración en el Huerto, en CARRILLO, f. 218 r.º; y MÉNDEZ SILVA, f. 50 r.º. Al parecer la primera intención de Felipe III fue depositar su cuerpo en el monasterio del Escorial pero, ante la resistencia de su hija y de la comunidad, accedió a que se le construyera un enterramiento digno de su categoría en el coro de la iglesia de las Descalzas. El 11 de marzo de 1615, en presencia de Felipe III y el príncipe heredero, su ataúd fue trasladado solemnemente a una *concauidad en el hueco de la pared muy bien compuesta y aseada, la qual después se tornó a cubrir con las mismas tablas*, que es muy posible que se trate del nicho proyectado por Gómez de Mora que no se terminaría hasta 1622. Se narra con todo detalle el traslado de sus restos, en CARRILLO, f. 221 v.º; y MÉNDEZ SILVA, f. 54 r.º. Quizás por no estar terminado el nicho, el cuerpo de la emperatriz descansó durante un tiempo en la Capilla del Niño Jesús. La definitiva traslación a la urna diseñada por Crescenzi se produjo *secretamente* poco tiempo antes de que falleciera la infanta Margarita (5 de julio de 1633), en PALMA, f. 255 r.º

⁹⁸ En la Royal Library del castillo de Windsor se conserva un dibujo del coro de las Descalzas que presenta algunas variaciones respecto a la reforma promovida por Gómez de Mora en aquellos años, en MARÍAS y BUSTAMANTE GARCÍA, 1991, pp. 74-75.

⁹⁹ AHPM, pr. 1526, f. 668 (2-V-1612), citado por TOVAR MARTÍN, 1979, pp. 91-92. Quizás lo más sorprendente estriba en que el citado nicho se dispondría entre las dos ventanas que iluminaban el coro, hoy inexistentes. Su presencia en 1612 —más o menos donde hoy se encuentran, en el interior, las lápidas conmemorativas del sepulcro y, en el exterior, los sendos resaltos en piedra berroqueña— delataría una

a los contratistas una traza a mayor escala y coloreada del *arco* funerario para poder apreciar la combinación de los mármoles y jaspes que formarían su revestimiento. Así debió de ser porque en febrero de 1622 el cantero Martín de Gortari había terminado su construcción, a excepción de la urna. Fue entonces cuando se procedió al nombramiento de tasadores: Miguel del Valle y Aguilar por la parte de las memorias de la emperatriz, representada por Diego Díaz de Cabrera; y Pedro de Pedrosa, alarife de la villa, por la del maestro contratista¹⁰⁰. La tasación se realizó el 17 de junio con un saldo a favor de Gortari de 7.000 reales¹⁰¹. Según la misma sabemos que el cantero pulió y asentó en el nicho que él mismo había rozado una piedra de mármol de San Pablo y otra verde de jaspe, con sus grapas y emplomados; y talló unas cartelas, capiteles corintios, basas, pilastras, fajas, cornisas y los remates de pirámides y bolas. La mayor parte de estos elementos ya no se reconocen en el monumento actual.

El 7 de agosto de 1622 el rey ordenaba a su Junta de Obras y Bosques que dispusiese lo necesario para trasladar una de las urnas del Panteón, acabada y con su aparejo de bronce, al nicho recién construido de las Descalzas¹⁰². A partir de entonces los documentos callan hasta 1625, cuando el asunto se reactiva de nuevo una vez superados los inconvenientes técnicos de esta operación. El principal —no es difícil imaginarlo— se hallaba en la estrechez del vano, incapaz de cobijar los sarcófagos diseñados por Crescenzi para El Escorial¹⁰³. Al parecer la infanta sor Margarita de la Cruz (1567-1633), hija de la difunta emperatriz y encargada de sacar adelante el asunto, había paralizado la orden real hasta que el italiano no hubiera visto la posibilidad de solventar este problema. Y éste resolvió, según narra una consulta hecha al rey, que la urna *no se podía acomodar en él [sitio] por ser muy pequeño y no estar dispuesto en buena forma*¹⁰⁴. Fue entonces cuando la infanta le invitó a hacer una *nueva traza* a la que Felipe IV dio el visto bueno

reforma en la fachada de la iglesia que habría que atribuir al propio Gómez de Mora o a la persona que decidió colocar las lápidas de mármol.

¹⁰⁰ Diego Díaz de Cabrera se titulaba en el documento como guardadamas de la reina, habiéndolo sido también de la emperatriz María, y mayordomo jubilado de la fundación y obras de la princesa doña Juana en las Descalzas Reales. Él mismo se había encargado de hacer ejecutar el nicho a Martín de Gortari, en AHPM, pr. 1539, fs. 42-43 (4-II-1622).

¹⁰¹ AHPM, pr. 1539, fs. 44-45 r.º (17-VI-1622).

¹⁰² El decreto del rey dirigido al secretario de la Junta de Obras y Bosques, en AGP, El Escorial, Patrimonio, leg. 3 (7-VIII-1622). La intervención de Felipe IV en este asunto vendría dada por el cumplimiento del compromiso asumido por su padre como testamentario de la Emperatriz María. Así lo declara el propio texto de las lápidas que decoran los flancos de los enterramientos.

¹⁰³ Sobre su origen italiano, toscano por más señas, ver CHUECA GOITIA, 1945, pp. 366-367; y TAYLOR, pp. 70-71.

con un decreto que autorizaba su ejecución con los materiales del Panteón¹⁰⁵. La obra de piedra y bronce debía de estar terminada en el otoño de 1631 cuando otra orden real, a instancias de la infanta, ordenó el traslado de las piezas a Madrid¹⁰⁶. Poco tiempo después con la supervisión de Crescenzi se enviarían desde El Escorial la urna con su tapa, las piedras del nicho, bronce, ménsulas, perfiles, molduras y garras¹⁰⁷. Los dos escudos imperiales y las lápidas de mármol —cuyo texto se repite en castellano y latín— debieron de instalarse después de 1633, ya que registran la fecha del fallecimiento de la infanta Margarita. En estos trabajos intervino el maestro marmolista Juan Bautista Semería, uno de los colaboradores más estrecho de Crescenzi¹⁰⁸.

El resultado de todo ello salta a la vista. El perfil abombado de la urna (fig. 17) —en este caso con el frontal despejado—, sus remates dorados y las garras de bronce sobre las que descansa repiten lo visto en el Panteón. Crescenzi optó por reducir su largo para adaptarla al espacio disponible. No sabemos si también modificó los límites y la profundidad del nicho. Tal vez a lo sumo pudo compensar su estrechez aumentando su altura —donde era preceptivo que se instalara el cobre pintado de la *Oración en el Huerto*— hasta el inicio del vano superior que se abre en la fachada de la iglesia¹⁰⁹. Las cornisas, el entablamento y las decoraciones vegetales del marco arquitectónico remiten al mismo origen.

Atendiendo a lo que se puede ver en el sepulcro actual parece claro que Crescenzi desarmó los soportes del alzado de Mora, retirando su articulación de orden corintio; y prescindió del aparato simbólico (pirámides, bolas y cartelas) que debían de coronar los ejes verticales y la propia urna. Si no fuera por la presencia de ésta, amén de las lápidas conmemorativas de los lados, no seríamos capaces de distinguir la función funeraria del

¹⁰⁴ AGP, El Escorial, Patrimonio, leg. 3 (12-IV-1625).

¹⁰⁵ *Ibidem* (6-V-1625).

¹⁰⁶ *Ibidem* (16-IX-1631).

¹⁰⁷ Conocemos la lista de piezas enviadas por la carta de contestación que Crescenzi dirigió a don Francisco de Prado pocos días después de anunciarle el decreto de Felipe IV, en AGS, CySR, leg. 336, f. 144 (20-IX-1631). La Junta de Obras y Bosques también informó sobre el contenido del decreto real al veedor del Escorial Diego de Quesada para que tomara las medidas oportunas sobre este traslado, en AGP, Registro, libro 25, fs. 272 v.º-273 r.º (1-X-1631).

¹⁰⁸ Años después de la muerte de Semería (23-XII-1634), su viuda Antonia Verri declaraba en su testamento que aún se le debían 9.000 ducados por la obra del Panteón y 16.000 reales por una urna (...) donde sta enterrada la señora emperatriz en las Descalzas Reales, en AHPM, pr. 6061, f. 42 v.º (5-VI-1643).

¹⁰⁹ El bronce pintado puede estar relacionado con el deseo de la Emperatriz, expresado en su testamento, de enterrarse al pie del altar de la *Oración en el huerto* del claustro del monasterio, en GARCÍA

nicho. Esto es, el italiano desplazaba la tradicional disposición en arco triunfal de los sepulcros españoles e italianos a favor de lo que podríamos denominar “chimenea funeraria” tomada de los modelos recogidos en el Libro IV de Sebastiano Serlio. Pero por si fuera poco introducía un elemento de bronce, ya empleado en el Panteón del Escorial, al que dotó de una significación renovada: la ménsula (fig. 18). Los extremos avanzados del entablamento —que con perfiles destacados rompen su continuidad— caen sobre unas estilizadas ménsulas que transitan hasta los soportes apilastrados, las mismas que servían para cerrar los ángulos superiores de los nichos reales. Claro está que era un motivo conocido en España desde hacía varios años, en su versión simple o doble como elemento de apoyo para frontones, entablamentos o pedestales. Sin embargo en el sepulcro de la emperatriz María las ménsulas, dobladas en los laterales, fueron articuladas para sostenerse a sí mismas. Una licencia sintáctica que se hacía más patente aún gracias a la riqueza material de las piezas y a su elegante diseño, lleno de sinuosas líneas cóncavas y convexas, por cierto, casi idéntico a las que sostenían la chimenea corintia del Libro IV de Serlio (lám. LXII). Para fabricar estos bronce tan perfectos Crescenzi debió de utilizar los mismos moldes que habían servido en la obra escurialense.

Una curiosa manera de interpretar la sintaxis clasicista, alejada de toda ortodoxia, cuyo origen hay que encontrarlo en el manierismo de Miguel Ángel, tan acostumbrado a emplear este elemento expresivo (sacristía nueva de San Lorenzo o en el vestíbulo de la Biblioteca Laurenziana, Florencia). Si enfocamos un poco más localizamos este motivo — en su versión simple y doblada— en los tratados arquitectónicos de la época, en concreto, en el Libro IV de Serlio. Su aplicación ya estaba prevista en chimeneas de orden dórico y compuesto con ménsulas muy desarrolladas que llegaban hasta el suelo. Eran dobles y de menor tamaño, como si fueran capiteles, en la primera puerta del estilo elegante o delicado del Libro VI. Estos soportes tienen también un parentesco muy cercano con los que se pueden apreciar en la portada del libro puesto a la estampa por Francesco Villamena titulado *Alcune opere d'Architettura di Iacomo Barotio da Vignola* (Roma, 1617)¹¹⁰, y con

SANZ, pp. 58-59.

¹¹⁰ Decimos esto porque esta colección poco común de estampas de Vignola es uno de los cuatro libros de arquitectura que forman parte de un mismo volumen que se conserva en el fondo antiguo de la biblioteca de la Universidad Complutense, hoy en la moderna Biblioteca Histórica “Marqués de Valdecilla” (FIL 20.113). La descripción física del volumen con sus diferentes títulos, en DÍAZ MORENO, pp. 491 y 504-505. Además se encuentra una edición de la *Regola* de Vignola, otra de la *Architettura* de Antonio Labacco y una *Nuova et ultima* recopilación de puertas de Miguel Ángel. Esta última colección de estampas, diseñadas por Giovanni Battista Montano, fue dedicada a Crescenzi por el editor Miguel Angelo Vaccaro (Roma, 1610). Por esta última circunstancia y por su presencia en España se ha supuesto que el tomo citado fuera traído a España por el caballero romano, en CÁMARA MUÑOZ, 1985, p. 42.

algunos dibujos de Giovanni Battista Montano. En ambos casos repertorios que pudieron llegar a España de la mano del caballero italiano¹¹¹.

Además por su escasa necesidad estructural, su carácter personal asociado al comitente y gracias sobre todo al exitoso quehacer de artistas como Miguel Ángel, los monumentos funerarios italianos se habían erigido como un verdadero campo de investigación artística donde tenían cabida las formas más originales, ajenas a los requerimientos de la norma clásica. Así en 1625 vería la luz en Roma un repertorio de estampas de Bernardino Radi, bajo el expresivo título de *Varie inventioni per depositi*, con las propuestas más ingeniosas —teñidas de licencia y artificio— en este campo: sarcófagos de líneas sinuosas, marcos irregulares con orejeras, bichas, amercillos e incluso algunas columnas salomónicas.

Así pues la génesis y las características del sepulcro de las Descalzas nos pueden servir para reafirmar, por si existiera todavía alguna duda, la existencia de dos estilos y maneras de hacer arquitectura totalmente diferentes y en cierto modo opuestas; y para cerciorarnos de que el gusto de Felipe IV estaba más acorde con la propuesta novedosa (transgresora) y elegante (decorativa) de Crescenzi. Un abismo pues el que separaba la *buen forma* del italiano y el clasicismo desornamentado del maestro mayor.

Otra lección que de nuevo se nos plantea con el sepulcro de la emperatriz María es la capacidad del noble italiano para confeccionar trazas. Lo hemos visto. Aportó la de un pequeño sepulcro con una estructura portante sencilla. Fue Lázaro del Valle quien mejor definió esta capacidad de Crescenzi como *excelentísimo arquitecto dibujante y también pintor*¹¹². Y es en esta clave de experto en el dibujo, a la manera albertiana, en la que tenemos que analizar su participación en la traza general del Panteón¹¹³: un hombre muy capaz, a tenor de su experiencia y buen gusto, de aportar una idea general que debía ser plasmada en modelos y trazas particulares por los maestros técnicos de las Obras Reales; y conocedor de las principales leyes de la tradicional y difícil manufactura del bronce. En el inventario de una parte de los bienes que dejó a su muerte se localizan instrumentos de trabajo que delatan una actividad creativa que iría más allá del consejo y la opinión:

¹¹¹ Por ejemplo, una portada con un balcón sostenido por ménsulas de voluta doblada que forma parte del Álbum de Montano que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, en DIBUJOS, pp. 170-171, n.º 229 (Barcia, n.º 7598). Por cierto que otro grupo de dibujos del mismo autor, que forman parte del Álbum de Antonio García Reinoso, pudo haber llegado a España en el equipaje de Crescenzi, según Delfín Rodríguez, en DIBUJOS, pp. 317-318.

¹¹² SÁNCHEZ CANTÓN, t. III, p. 347.

¹¹³ BUSTAMANTE GARCÍA, 1992, p. 180.

pliegos de papel, reglas, compases, morteros, tijeras de cortar hierro, instrumentos de hierro de carpintería *pequeños curiosos*, un yunque, etc...¹¹⁴

Vemos pues que las opciones artísticas y arquitectónicas de Crescenzi —que al fin y al cabo hacía lo mismo que había hecho ante Paolo V— eran tenidas en cuenta por Felipe IV, un monarca que ya por aquellos años demostraba poseer un fino y atinado gusto en el campo de las artes, tan alabado por la historiografía al uso en todo lo relacionado con la pintura. No menos llamativa es la presencia del italiano en la configuración del pórtico que iba a decorar el nuevo telón avanzado de la fachada del Alcázar. Una interesante nota, publicada por Marías, nos devuelve a la cruda realidad de lo poco que sabemos sobre esta obra¹¹⁵. Poco antes de volverse a Italia para reclutar los bronceistas del Panteón, Crescenzi recibía 200 ducados de oro para realizar un modelo de la portada principal del Alcázar. La libranza venía avalada por el pagador Cristóbal de Medina, por el secretario de la Junta de Obras y Bosques Tomás de Angulo, por el corregidor Francisco de Villacís y por el arzobispo de Burgos don Fernando de Acevedo, superintendente de la obra; es decir, por todos los miembros que en esa fecha formaban la Junta especial encargada de la obra del cuarto de la reina que financiaba el consistorio madrileño¹¹⁶. Resulta casi inédito en las Obras Reales que un pago se efectuara en este metal precioso pero al parecer las cualidades y las prendas que rodeaban al italiano tenían su precio, más aún cuando estaba a punto de emprender una misión artística para el rey de España. Como él mismo reconoce en su solicitud de la plaza de escultor (1622), Antonio de Herrera había realizado este modelo —en sus palabras— del *pórtico y puerta principal del Alcázar*¹¹⁷. Esta manera de proceder, en poca diferencia de tiempo, es idéntica a la observada en la plasmación de la traza general del Panteón, cuyo modelo también fue construido por Herrera. Esta intervención en la fachada del Alcázar indica mejor que nada la gran estimación que ya por entonces tenían las opiniones y proyectos del italiano en materia de arquitectura.

En esta misma línea de actuación se pueden analizar las consultas arquitectónicas que se le requirieron en la década de los veinte: las anotaciones que al mismo nivel que el maestro mayor escribió sobre la mejor manera de continuar la construcción del palacio de

¹¹⁴ BLANCO MOZO, 1996, p. 195.

¹¹⁵ AHPM, pr. 3311, f. 349 (27-II-1619), en MARÍAS, 1991, p. 83.

¹¹⁶ BARBEITO, 1992, pp. 246-247.

¹¹⁷ AGS, CySR, leg. 330, fs. 123-125 (6-V-1622), citado por MARTÍN GONZÁLEZ, 1958, p. 129.

Carlos V en Granada (1623)¹¹⁸; sobre la seguridad de la cúpula de la capilla Mozárabe de la catedral de Toledo, en donde apoyó el proyecto de Jorge Manuel, en contra del juicio emitido por fray Alberto de la Madre de Dios a favor de la traza de Toribio González (1627)¹¹⁹; y a petición del cardenal Zapata y el cabildo de la misma catedral, sobre los proyectos para finalizar la cúpula del Ochavo, en los que emitió un juicio diferente al de Gómez de Mora (1628-1629)¹²⁰. Ya en 1632 fue uno de los arquitectos llamados a consulta por los jesuitas para resolver sobre la construcción del refectorio del Colegio de San Hermenegildo de Sevilla. Aunque en el apartado siguiente nos ocuparemos de esta interesante consulta, tan sólo adelantar que el italiano decía firmar su parecer (...) *por obedecerlos* [a los padres de la Compañía de Jesús] *aunque con escrúpulo no profesando io sino mui superficialmente i simplemente por delectación el Architectura*¹²¹. Un acceso de falsa modestia que no encaja con esta retahíla de variados comitentes que solicitaban su opinión. Y sin ir más lejos, dos años después serían otra vez los jesuitas los que le requerían —junto con Alonso Fernández, el hermano Bautista y el trinitario fray Francisco de San José— para verificar la viabilidad del proyecto del padre Pedro Sánchez para la iglesia del Noviciado de Madrid¹²².

Algo muy parecido se puede anotar respecto a las artes figurativas. Pintor aficionado, apadrinó a varios pintores prometedores en Roma y Madrid¹²³. Como gran

¹¹⁸ LLAGUNO Y AMÍROLA, t. III, pp. 374-375; y ROSENTHAL, pp. 316-317. Nótese que, cuando en enero de 1626 llegaron los nuevos planos y modelos y se reunió una junta en casa del conde de Arcos, ya no figura Crescenzi. Junto a Gómez de Mora y Lizargárate se hizo llamar a Miguel del Valle, en plena promoción de su carrera en las Obras Reales, en ROSENTHAL, pp. 318-319.

¹¹⁹ La narración de los pormenores de esta construcción, en MARÍAS, 1983-1986, t. III, pp. 214-216. Sobre sus implicaciones en el debate entre arquitectos técnicos y arquitectos artistas, ver MARÍAS Y BUSTAMANTE GARCÍA, 1984, p. 103.

¹²⁰ PÉREZ SEDANO, p. 90; LLAGUNO Y AMÍROLA, t. III, p. 186; MARÍAS, 1983-1986, t. III, pp. 206-207; y MARÍAS Y BUSTAMANTE GARCÍA, 1984, p. 105.

¹²¹ De la transcripción de MARÍAS, 2000, pp. 226-227.

¹²² RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, 1968, p. 260.

¹²³ Lázaro Díaz del Valle le atribuye un lienzo de frutas y flores que formaría parte de la colección real, en SÁNCHEZ CANTÓN, p. 347. Tal vez se trate de la misma naturaleza muerta que presentó a Felipe III a su llegada a España, en BAGLIONE, p. 365. Recientemente se ha redescubierto la firma latina de Crescenzi en un bodegón que perteneció a la colección de Cassiano dal Pozzo. Se trata de un plato con unas uvas y peras que el marqués de la Torre le donó en 1626, en GUARINO, pp. 101-102; CHERRY, 2001, p. 40; y ALMONEDA, pp. 210-212. Con anterioridad se le habiann descartado las atribuciones de un lienzo del trascoro de catedral de Burgos (a partir de MARTÍNEZ SANZ, pp. 79-80), recientemente asociada a la mano de Juan Van Der Hamen (PÉREZ SÁNCHEZ, pp. 56-59), y de una vista de un palacio depositado por el Prado en la Academia de Jurisprudencia (TORMO, 1920, p. 117), en PÉREZ SÁNCHEZ, 1965a, pp. 45-46.

En su etapa italiana se le atribuyó una colaboración con Cristoforo Roncalli, el Pomerancio, en los frescos de la capilla Rucellai de San Andrea della Valle y de la sala Rotonda de su propio palacio romano de la calle San Eustachio, en BAGLIONE, p. 365. Hoy no se acepta la primera colaboración con el citado Roncalli (GRELLE, pp. 127-128) y se duda sobre si alguna de las figuras del Palazzo Crescenzi pudiera haber

conocedor de la pintura —la que debió de practicar de forma privada para deleite personal, nunca profesional— y escultura su criterio fue solicitado en diversas ocasiones. Para su amigo y comitente Antonio Zapata encargó el lienzo y las esculturas que decoran el trascoro de la catedral de Burgos¹²⁴. En septiembre de 1623 Crescenzi contrató con Antonio de Riera los bultos de San Pedro y San Pablo que ocupan los nichos laterales¹²⁵. Lo mismo debió de suceder con el magnífico lienzo de San Pablo ermitaño y San Antonio Abad, del que desconocemos su autor seguro, que preside el arco central de la arquitectura. Y como ya veremos más adelante, años después Crescenzi participaría en la supervisión de la decoración del retablo de la capilla mayor de la parroquial de San Miguel, propiedad de los Zapata.

En 1627, esta vez para Felipe IV, el italiano participó con Maíno como jurado en el concurso de pintura de la expulsión de los moriscos, ganado por el cuadro —perdido para siempre— de Diego Velázquez. Por último una prueba de su talante sería la relación cordial que mantuvo con Rubens durante su segundo viaje a España (1628). El pintor flamenco en tareas diplomáticas sólo salva a Velázquez y Crescenzi del mediocre panorama artístico que encontró en Madrid.

Este fue el Crescenzi que desde 1627 empezó a relacionarse de forma fluida y constante con el aparejador Alonso Carbonel. El italiano por aquel entonces tenía cincuenta años, seis más que el manchego, una diferencia de edad que debió de marcar desde un principio la jerarquía de esta relación. Además de la enemistad con el maestro mayor, les unía una manera muy parecida de entender la arquitectura que pronto tendrían ocasión de poner en práctica para los comitentes más importante de España: el rey Felipe IV y don Gaspar de Guzmán, el conde-duque de Olivares.

5. CRESCENZI Y CARBONEL EN SEVILLA.

Hasta el 8 de junio de 1627 no hay constancia documental de la relación entre Giovanni Battista Crescenzi y Alonso Carbonel. En esta fecha se encontraban en Sevilla, en el contexto de un viaje que debieron de realizar juntos. Su inicio habría que situarlo entre mediados de marzo y finales de mayo, tal vez más cerca de este último mes. Nos

salido de mano de Giovanni Battista (TOESCA, p. 41-43; GRELLE, pp. 130-132; y SPEZZAFERRO, 1985, p. 51). A partir de las primeras atribuciones se han añadido otras, con escasa credibilidad, en MARINI, pp. 127-132.

¹²⁴ MARTÍNEZ SANZ, pp. 79-80.

¹²⁵ AHPM, pr. 3095, fs. 328-329 (2-IX-1623), en MARTÍN GONZÁLEZ, 1987, pp. 360-363.

consta que el manchego permanecía en la ciudad el 8 de junio, el 3 de agosto, el 16 de octubre y el 3 de noviembre; y el marqués en el primer día y, por lo menos uno de sus criados, en aquél del verano de 1627. Fechas lo suficientemente separadas para que pensemos en la posibilidad de pequeñas estancias en otras ciudades andaluzas. El aparejador estaba de vuelta en Madrid el 5 de diciembre, cuando firmaba una tasación en el Alcázar de Madrid¹²⁶.

Pero, ¿en qué condiciones llevaron a cabo este viaje? Del italiano sabemos que viajó financiado por la Casa del conde-duque de Olivares. Según las cuentas domésticas de la misma cobró 2.200 reales en una libranza del 16 de marzo por hacer este viaje a Sevilla¹²⁷. En otra del 22 de junio el fontanero Pedro de Sevilla recibió otros 1.100 reales por el mismo concepto¹²⁸. Carbonel, por su parte, no figura en ninguno de los asientos de la hoja de gastos. Ello invita a pensar que pudo haberse desplazado a la ciudad del Guadalquivir como aparejador de Felipe IV, aunque bien es cierto que tampoco hemos localizado ningún gasto de este tipo en las cuentas reales. Y esto puede ser explicado por la naturaleza del lugar donde los encontramos por primera vez: en el Alcázar de Sevilla, un Sitio Real cuya alcaldía pertenecía a los Guzmanes desde 1607¹²⁹. De los cuatro documentos que el manchego dejó durante su estancia sevillana, tres están vinculados a este lugar por lo que es lógico pensar que el motivo principal de este viaje —o uno de ellos— estuviera relacionado con las obras que se estaban efectuando en diferentes dependencias del mismo. Como Crescenzi no ocupaba ningún oficio real que lo vinculara a esta obra, pues solamente era superintendente del Panteón del Escorial, tuvo que acudir en calidad de consejero particular de Olivares.

Crescenzi y Carbonel participaron en un pequeño conflicto generado entre el teniente de alcaide del Alcázar de Sevilla, don Fernando de Céspedes y Velasco,

¹²⁶ AGS, CMC, 3ª época, leg. 1450 (5-XII-1627).

¹²⁷ La anotación figura en una escritura de ajustamiento y fenecimiento de cuentas otorgada por el conde-duque de las operaciones de *empréstitos, depósitos, asientos y administraciones y otros dares y tomares* mantenidas entre los años 1624 y 1629 con la Casa de los herederos de Marcos y Cristóbal Fúcar, los famosos Fúcares, para los gastos de su casa. Las cuentas fueron llevadas por su factor general en Madrid Juan Jácome Holzfé, en AHPM, pr. 2055, fs. 355-383, citado por HERRERA GARCÍA, 1988, p. 224.

¹²⁸ *Ibidem*. Además Carbonel certificó que Pedro de Sevilla, fontanero del rey, había trabajado en los *reales alcázares* (...) y en las cosas del conde duque durante su estancia en la ciudad hispalense, en AGS, CySR, leg. 333, fs. 95-97 (16-I-1628).

¹²⁹ El 23 de abril de 1607 Felipe III concedió la alcaldía de los Reales Alcázares a don Enrique de Guzmán, II conde de Olivares. A su muerte don Gaspar de Guzmán, futuro conde-duque, mantuvo el cargo obteniendo del mismo rey en 1612 la merced de dejar el puesto al hijo que heredase su Casa y Estado. Finalmente el 12 de enero de 1623 Felipe IV le otorgó el cargo en perpetuidad para él y sus herederos, en

representante de la autoridad del conde-duque en aquel lugar; y el veedor Nicolás de Cepeda por la construcción de un Monte Parnaso en el centro del estanque que iba a decorar el Jardín Nuevo o de la Cruz. El 8 de junio Alonso Carbonel —presentado como criado de SM y *aparejador mayor de sus casas y palacios reales*— firmó una declaración en la que venía a exponer y refrendar la opinión del marqués de la Torre sobre el citado Monte.

*(...) nos a parecido no ser obra deçente para una casa real por ser ynpropia y de mala traça y que ocupa la bista de mucha parte del jardin i de lo mejor del por lo qual todo lo que se a gastado en la dicha fabrica y monte a sido mal gastado y conbiene que se derribe y demuela y que se aga de nuevo en conformidad de la traça y orden quel señor don Fernando de Çespedes y Belasco tiniente destos dichos alcaçares tiene dispuestos*¹³⁰.

Ambos se alineaban con la opinión generalizada en la información abierta sobre este presunto fraude que enseguida relataremos en sus puntos fundamentales: la traza y forma del Monte Parnaso era deficiente suponiendo su construcción un gasto mal realizado, por lo que era conveniente derribarlo para construir uno nuevo. Había pues que pedir cuentas a los responsables de este fiasco.

El deseo de fabricar este nuevo jardín había partido del propio rey Felipe IV durante su efímera jornada a la ciudad de Sevilla en el mes de marzo de 1624¹³¹. Don Gaspar de Guzmán había asumido el proyecto de forma personal dando las instrucciones oportunas a su teniente de alcaide¹³². Las obras habían comenzado en 1626 bajo la dirección de Miguel de Zumárraga, quien por aquel entonces era el maestro mayor de la catedral y de la Lonja de Mercaderes. Ocupaba de forma temporal el puesto vacante por la muerte del milanés Vermondo Resta (1603-1625), probable autor de la traza general del Jardín Nuevo a excepción del Monte Parnaso que nos ocupa. El nuevo maestro mayor Jerónimo de Guzmán (1626-1628), a instancias de don Fernando de Céspedes y tras haber consultado a los más entendidos de la ciudad, trazó su planta en el fondo de un estanque

MARÍN FIDALGO, 1990, t. II, pp. 421-422.

¹³⁰ ARRAA, C^a 628, exp. 1 (8-VI-1627), citado por MARÍN FIDALGO, 1990, t. II, pp. 460-461.

¹³¹ Sobre las vicisitudes y la proyección política de esta jornada real en Andalucía, ver ELLIOTT, pp. 166-172.

¹³² Seguimos la descripción de los acontecimientos según MARÍN FIDALGO, 1990, t. II, pp. 459 y ss.

rodeado de un laberinto.

La construcción se inició mientras el teniente se hallaba de visita en la ciudad de Cádiz. A su vuelta encontró el Monte Parnaso terminado pero con una forma desproporcionada y deficiente que no se ajustaba a la traza acordada, por lo que inició una serie de informaciones sobre el asunto entre las que se incluyeron las opiniones de Carbonel y Crescenzi. Abreviando lo dicho por unos y otros parece ser que el veedor del Alcázar Nicolás de Cepeda, en la citada ausencia del teniente de alcaide, había mandado realizar una nueva traza a un desconocido Marcos de Soto. El Monte se extendía de forma elíptica por el estanque con una altura excesiva que impedía, según el testimonio de los visitantes, la visión del resto del jardín; es decir, no sólo una falta de proporción entre su anchura y altura sino también de tamaño con respecto al resto del trazado. Por lo demás sabemos que fue construido con el acostumbrado orden rústico (*tosco*) ya empleado por Vermondo Resta en otros lugares del jardín.

Las declaraciones de otros maestros, como Miguel de Zumárraga y Andrés de Oviedo, confirmaron la opinión de Carbonel y Crescenzi. El resultado final no es difícil de imaginar: el Monte Parnaso fue demolido, Cepeda fue privado de su empleo de veedor y obligado a pagar su coste. El nuevo maestro mayor Diego López Bueno (1628-1632) se encargó en 1629 de su derribo y de la construcción de uno nuevo según la traza de Jerónimo Guzmán.

La siguiente noticia sitúa a Carbonel en Sevilla el 3 de agosto, cuando otorgó un poder a favor de su mujer para suscribir la segunda escritura de obligación de los retablos del convento madrileño de Nuestra Señora de la Merced¹³³. En esta ocasión Esteban de Olivares, residente en la ciudad y criado del marqués de la Torre, acompañó a nuestro arquitecto a la escribanía de Pedro Ortiz¹³⁴.

El resto de documentos relativos a la estancia de Carbonel en Sevilla se refieren al Alcázar de Sevilla. Son dos tasaciones en las que actuó como aparejador mayor de las Casas Reales. La primera, fechada el 19 de octubre, se refiere a las nuevas caballerizas de aquel Sitio construidas junto a las carnicerías para el servicio del conde de la Puebla. Las obras de albañilería y carpintería fueron terminadas a finales de septiembre por Gonzalo

¹³³ Ver capítulo V, apartado 4. La escritura de obligación, que incluye la copia del poder otorgado en Sevilla, fue ejecutada, en AHPM, pr. 3637, s. f. (25-VIII-1627), la copia en AHN, Clero secular-regular, leg. 4119, citado por CERVERA VERA, 1948, pp. 331-337.

¹³⁴ Así figura como testigo en la escritura, en AHPS, Protocolos Notariales, pr. 6285, fs. 1067-1068 (3-VIII-1627).

Díaz, quien solicitó al alcaide —al no poder acudir Miguel de Zumárraga— que fueran tasadas por Alonso Carbonel *que lo hara con mucha confidençia por la mucha yntelijençia que tiene en estas materias*. Y así fue. El aparejador midió y valoró los materiales y la mano de obra empleada en la ejecución de un sencillo colgadizo de madera en 32.676 maravedíes¹³⁵. Pero una vez más afloraron las diferencias entre el teniente de alcaide y el veedor del Alcázar. Nicolás de Cepeda denunciaba que los autos y libranzas emitidos por aquél se habían llevado a cabo sin su intervención, preceptiva según las ordenanzas del Sitio. Sin extendernos más en esta guerra interna sólo añadir que Fernando de Céspedes respondió mandando que se pagaran las cantidades tasadas por Carbonel *de quien se fian cosas de mucha mas consideracion*¹³⁶.

Finalmente el 3 de noviembre el aparejador tasaba la obra de carpintería realizada por Felipe Nieto en la nueva Cárcel de la Montería, probablemente con una traza del anterior maestro mayor Vermondo Resta¹³⁷. Este edificio de dos pisos, hoy también desaparecido, fue concebido en torno a un patio con un marcado carácter funcional.

Crescenzi y Carbonel tuvieron el tiempo suficiente para tomar el pulso a la arquitectura sevillana de aquel tiempo. En el caso de su Alcázar observaron de primera mano las nuevas obras acometidas en el palacio y en los jardines por el arquitecto milanés Vermondo Resta. El fallido viaje de Felipe III y el posterior llevado a cabo en 1624 por Felipe IV habían facilitado la paulatina renovación del Sitio siempre bajo el cuidado interés de los Guzmanes. Con Resta el manierismo italiano llegaba de primera mano a la ciudad hispalense. Su huella se puede rastrear todavía en las puertas y alzados del Alcázar, llenas de movimiento y juego ornamental en la heterodoxia sintáctica de raigambre serliana. Tuvo una aceptación estimable porque el medio artístico sevillano estaba acostumbrado a trabajar con las estampas de los libros del boloñés. Los diseñadores de retablos y los arquitectos en general conocían desde hacía muchos años, gracias al floreciente comercio de la ciudad portuaria, las ediciones italianas y españoles de estos repertorios de soluciones. Los manuscritos de arquitectura de Hernán Ruiz “el joven” o alguna de las portadas del Alcázar son un claro ejemplo de la impronta dejada por estampas como las que se podían consultar en el *Estraordinario Libro di Architettura* de

¹³⁵ ARRAA, C^a 628, exp. 1, fs. 1v.^o-2 v.^o (19-X-1627), citado por MARÍN FIDALGO, 1990, t. II, p. 454.

¹³⁶ *Ibidem*, f. 3 r.^o (23-X-1627).

¹³⁷ ARRAA, leg. 96 (11-XI-1627), citado por MARÍN FIDALGO, 1990, t. II, p. 445.

Sebastiano Serlio¹³⁸.

En lo puramente estructural el milanés aportó soluciones casi inéditas en el medio sevillano. Con un original soporte de columnas dobles, articuladas en un estilizado orden toscano, Resta separó las tres calles del Apeadero del Alcázar (1607-1609), como si se trataran de las naves de una basílica romana o cristiana¹³⁹. El mismo sistema fue empleado para dividir la planta de la Colegiata de Santa María de las Nieves de Olivares, patronato y cabeza del Estado de los Guzmanes, pero esta vez dando un paso más en la búsqueda de las novedades. Si en el primer ejemplo cubría el espacio con un envigado de madera —más acorde con la capacidad tectónica de este soporte y, en definitiva, con la tradición constructiva a la que estaba asociado— en la iglesia del conde-duque lo hizo con la tradicional bóveda de lunetos del clasicismo español. El alzado quedó realzado por unas pronunciadas cornisas sobre el entablamento de cada par de columnas que dan al conjunto una cierta sensación de inestabilidad¹⁴⁰.

Para terminar con Vermondo Resta decir que fue el autor de las arquitecturas y decoraciones de los jardines del Alcázar de Sevilla. Todas ellas ejecutadas en clave manierista italiana con maravillosos subterfugios espaciales que en 1624 debieron de dejar prendado al joven rey Felipe IV. Con el tiempo estamos seguros que llegaron a influir —por lo menos en su visión de conjunto— en los jardines del palacio del Buen Retiro pues no sólo semillas, plantas y jardineros viajaron de Sevilla a la Corte en la década de los treinta.

En este mismo registro artístico, en el que dominaban las recetas de Serlio, cabe incluir a otro interesante arquitecto que comparte con Carbonel su formación como retablero. Aludimos a Diego López Bueno porque tras los fallecimientos de Vermondo Resta y Jerónimo Guzmán ocupó en 1628 la maestría mayor del Alcázar hasta su muerte en 1632. Su nombramiento debió de realizarse con el consentimiento del conde-duque. Cuando en 1627 Crescenzi y Carbonel visitaron la ciudad hispalense pudieron contemplar el monasterio de jerónimas de Santa Paula, situado en el corazón del barrio de San Julián; y la portada lateral de la iglesia parroquial de San Pedro. En el primero López Bueno había trazado su claustro principal —todavía sin terminar en esta fecha—, la espadaña y las

¹³⁸ Un ejemplo de su influencia en la retablistería sevillana, en PALOMERO PÁRAMO, 1982, pp. 503-525. En el caso de la arquitectura de Hernán Ruiz “el joven” remitimos al último compendio sobre su obra, en MORALES, pp. 132-135.

¹³⁹ Sobre su proceso constructivo, ver MARÍN FIDALGO, 1988, pp. 41-49.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 34.

yeserías del coro¹⁴¹. Tres hitos de la vigencia de las soluciones decorativas del manierismo, en este caso de pervivencia de los modelos de Hernán Ruiz el Joven, sobre estructuras arquitectónicas tradicionales. Los más inamovibles cánones del clasicismo vitruviano quedaron despedazados en la citada portada de San Pedro (1624)¹⁴². Ya ni la austeridad del orden dórico quedaba al margen de las licencias que se tomó López Bueno al elevar el marco de la puerta más allá del entablamento del primer cuerpo, al superponer un frontón partido de perfiles redondeados sobre el mismo o al emplear otro frontón, esta vez de triple inflexión, para cerrar su arquitectura. Es decir un traspaso a la piedra de soluciones ya empleadas en alguno de sus retablos. Una vez más haciendo buena la senda que a través de los oficios relacionados con la manufactura de los retablos llegaba hasta la arquitectura por medio de un imaginativo dibujo.

Debió de ser en esta estancia cuando Crescenzi y Carbonel visitaron la iglesia del Colegio de San Hermenegildo que la Compañía de Jesús acababa de construir en Sevilla. Su novedosa planta ovalada debió de ser suficiente reclamo para que los arquitectos se interesaran por su génesis; y es probable que ya en este momento tuvieran la ocasión de conocer el proyecto original del padre Juan Bautista Villalpando¹⁴³. El caso es que pocos años después intervendrán en la polémica suscitada sobre el refectorio trazado por el jesuita. Al parecer los sucesivos rectores del Colegio habían optado por modificar sus medidas en aras a construir encima una biblioteca. Pero el padre Alonso Matías, responsable de la obra, optó por retomar la propuesta de Villalpando ante la oposición de los responsables apoyados en el parecer de Martínez Montañés¹⁴⁴. Las consultas se sucedieron en la ciudad hispalense hasta que en junio de 1632, muerto ya el padre Matías, se envió una copia de la traza a la Corte y se solicitó el dictamen de Crescenzi, Gómez de Mora, Carbonel, Miguel del Valle y Aguilar, Gaspar Ordóñez y Bartolomé Díaz Arias¹⁴⁵. Todos se alinearon a favor del proyecto original. Mora, además de reconocer la *buena correspondencia* de sus proporciones, destacaba la autoridad de su autor, *tan gran*

¹⁴¹ ARENILLAS, pp. 220-232; y PLEGUEZUELO, 1994, pp. 55-56.

¹⁴² PLEGUEZUELO, 1994, pp. 49-50.

¹⁴³ Sobre la iglesia sevillana en relación con las plantas ovaladas, ver RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, 1983, p. 104.

¹⁴⁴ La mejor narración de los acontecimientos que provocaron esta polémica, en RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, 1969, pp. 176-178.

¹⁴⁵ La traza en ARSI, FG, 1606-6, II, n.º 38, en VALLERRY-RADOT Y LAMALLE, n.º 459; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, 1967, p. 119; ÍDEM, 1969, pp. 176-178; y MARÍAS, 2000, pp. 221-230.

*maestro*¹⁴⁶. Y Carbonel afirmaba haber visto la obra comenzada en Sevilla.

Fue pues en esta segunda mitad del año 1627 cuando se cruzaron los caminos de Crescenzi y Carbonel en el servicio de las obras de Olivares y del rey. Insistimos que Carbonel no cobró del bolsillo del conde-duque como lo hicieron Crescenzi y Pedro de Sevilla. Se trasladó a la ciudad hispalense como aparejador de las Obras Reales tal vez porque era tenido como buen conocedor de ella, en la que debió de residir con anterioridad en los primeros años del siglo tras escaparse del taller de Antón de Morales. Sea como fuere ya por estas fechas habría entrado en contacto con Olivares a través de las tasaciones que llevó a cabo en las obras de sus aposentos en el Alcázar de Madrid. No nos consta que interviniera en las trazas de su nueva capilla y sacristía. Por tratarse de aquel lugar y por haber comenzado las obras en el otoño de 1626 hay que pensar —hasta que los documentos no digan lo contrario— que estuvieron bajo la responsabilidad máxima de Juan Gómez de Mora; y concluir que los primeros contactos con el entorno de Olivares debieron de materializarse en la primera mitad del año siguiente.

Por muchos motivos Carbonel parecía ser el único maestro de las Obras Reales que en aquellas fechas estaba en condiciones de trabajar al lado de Giovanni Battista Crescenzi en la forma y manera que lo necesitaba, como bien lo ha definido Agustín Bustamante¹⁴⁷: poniendo sus manos al servicio del arquitecto albertiano, *dibujante* diría Lázaro del Valle. Añadiríamos nosotros que aportando también su suficiencia técnica y su experiencia constructiva. Ni que decir tiene que la apuesta de Carbonel fue la ganadora pues el marqués de la Torre seguiría atesorando hasta su muerte (1635) el favor de Felipe IV y de su valido.

Casi al mismo tiempo Juan Gómez de Mora quemaba sus últimas naves en una batalla que de antemano tenía perdida. Las circunstancias quisieron favorecer al maestro mayor en aquel otoño de 1627. Juan de Herrera falleció el 30 de septiembre dejando vacante su plaza de aparejador¹⁴⁸. Cinco días después era nombrado su sucesor en la persona de Antonio de Herrera con las mismas obligaciones que el difunto¹⁴⁹. Desconocemos en qué circunstancias se hizo esta designación sin que parezca, a tenor de la rapidez de la misma, que hubiera existido un concurso abierto para examinar a los

¹⁴⁶ Según la transcripción de MARÍAS, 2000, p. 226.

¹⁴⁷ BUSTAMANTE GARCÍA, 1992, p. 181.

¹⁴⁸ AZCÁRATE RISTORI, 1962a, p. 538.

¹⁴⁹ AGP, Registro, libro 5, f. 48 v. (5-X-1627).

candidatos. Debieron de conjugarse varios factores a favor de Antonio de Herrera: el apoyo incondicional de Gómez de Mora, de quien había sido estrecho colaborador en las Obras Reales desde la segunda década del siglo; la ausencia de Crescenzi, atareado en Sevilla; el perfil de la plaza, enfocado a la carpintería por el pensamiento del maestro mayor; y su condición de escultor del rey que, al compaginar ambos cargos, ahorraba algún dinero a la administración¹⁵⁰. Éste fue el panorama que encontró Carbonel cuando en noviembre de 1627 se incorporó a su trabajo en el Alcázar de Madrid. Su nuevo compañero era su viejo “amigo” Antonio de Herrera. Esta cohabitación se prolongará hasta el otoño de 1630, momento en que la designación de Crescenzi como superintendente haga trizas la supuesta hegemonía del maestro mayor en la dirección de las Obras Reales.

¹⁵⁰ No sabemos nada sobre las condiciones salariales que gozaba Antonio de Herrera como escultor de SM, ni de las circunstancias que acompañaron a su oscuro nombramiento en 1622.

CAPÍTULO VI. EL RÁPIDO ASCENSO A LA VERA DE CRESCENZI (1627-1632).

En poco más de cinco años Alonso Carbonel dio un importante impulso a su carrera profesional recién inaugurada en las Obras Reales. En este periodo de tiempo fue nombrado aparejador mayor —un cargo hasta entonces inédito en esta jerarquía técnica— participó de forma directa en la planificación de las principales intervenciones arquitectónicas del Alcázar de Madrid y, por si fuera poco, acaparó la construcción del que sería el nuevo palacio del Buen Retiro.

El negativo de esta trayectoria ascendente lo podemos observar en la situación que vivía el maestro mayor. En buena medida como consecuencia de los problemas que hemos relatado en el capítulo anterior, Juan Gómez de Mora estaba viendo socavada su autoridad en la dirección arquitectónica de las obras de Felipe IV. Primero tuvo que ver cómo se le interponía en su relación con el rey y con la Junta de Obras y Bosques la inmensa figura de Giovanni Battista Crescenzi, nombrado superintendente en octubre de 1630 con amplios poderes en materia artística y arquitectónica. Casi de seguido y con el apoyo del italiano, Carbonel era designado aparejador mayor. Y poco tuvo que esperar para ser testigo de la crucial modificación que se iba a introducir en uno de sus proyectos más relevantes, la fachada del Alcázar de Madrid.

A lo largo de este capítulo trataremos de demostrar que el nombramiento de Alonso Carbonel como maestro mayor del palacio del Buen Retiro —que tanto ha asombrado a los investigadores que se han ocupado de su historia— no fue una casualidad, sino la consecuencia inmediata de un paulatino ascenso que se inició al poco de ingresar en las Obras Reales. Por ello comenzamos esta andadura en los primeros días de 1627 para cerrarla temporalmente y de forma un tanto aleatoria a mediados de 1632, cuando Crescenzi y Carbonel se empezaron a volcar en la construcción del nuevo palacio.

1. LA COHABITACIÓN CON ANTONIO DE HERRERA (1628-1630).

La primera actuación de Alonso Carbonel como aparejador de las Obras Reales data del 12 de febrero de 1627, seis días después de su nombramiento oficial. Se trata de una tasación sin importancia de un postigo y una ventana con tableros de nogal labrados por el

carpintero Francisco Serrano para el ensanche del Consejo de Estado¹. Comenzaba así la doble faceta de su nuevo trabajo: la propiamente profesional que le exigía realizar las mediciones y tasaciones solicitadas por el maestro mayor; y la administrativa —de *despacho* como se decía en el concurso de 1626— que le obligaba a firmar los informes relacionados con las obras.

La instrucción que regulaba la actividad de los oficiales seguía vigente desde su última “reedición” de 1615, una vez terminada la visita llevada a cabo por Alonso de Morales y Negrete. En aquella ocasión la investigación terminaba con un pequeño tirón de orejas para Gómez de Mora y Lizargárate por faltas leves y sin importancia²; y con unas *advertencias* firmadas por el visitador que recordaban a los oficiales reales sus obligaciones para el *buen gobierno y administración de las dichas obras y bosques*. En ellas se comprueba una vez más el papel subsidiario y secundario de los aparejadores respecto al maestro mayor y al veedor, los cargos de mayor responsabilidad. Cada uno de ellos, junto con el pagador, poseía una de las llaves del arca de tres cerraduras que contenía el dinero de las Obras Reales. El veedor se encargaba de todas las anotaciones contables que se hacían en los libros de data y cargo; y con el maestro mayor firmaba las libranzas de pagos ordinarios (nóminas de oficiales reales) y extraordinarios. Tres días a la semana se reunían en un aposento del Alcázar el pagador, el veedor y los aparejadores para tratar los temas relacionados con sus oficios y acordar las reparaciones necesarias³.

Con Carbonel se restablecía en cierta manera la tradicional jerarquía en el organigrama de las Obras Reales, en lo que se refiere a sus cargos técnicos. En el vértice de la pirámide seguía situado el maestro mayor con total autoridad sobre las decisiones prácticas y sobre los dos aparejadores. En aquellas fechas y desde por lo menos 1614 ostentaba la otra plaza de aparejador Juan de Herrera, un personaje todavía hoy bastante desconocido⁴. Pese a tener una mayor antigüedad en el puesto, Herrera no se presentó ni fue tenido en cuenta en el concurso de 1626, quizás porque siendo dominador de la carpintería no tenía opción a los ojos de Gómez de Mora. Sin embargo durante esta década y la anterior —ante las ausencias de Lizargárate ocupado en el Panteón y la muerte de Juan de Villanueva (1622)— se le conocen

¹ AGP, SA, leg. 5207 (12-II-1627).

² BARBEITO, 1992, pp. 247-248.

³ AGP, SA, leg. 712 bis (30-VI-1615).

⁴ AZCÁRATE RISTORI, 1962a, p. 538.

intervenciones en las obras de cantería del Alcázar firmando condiciones, mediciones y tasaciones⁵. No parece que tuviera ninguna relación familiar con el mítico arquitecto del Escorial ni con el escultor Antonio de Herrera que, como ya vimos, le sustituiría en el cargo de aparejador poco tiempo después.

Desde su llegada de la ciudad hispalense Alonso Carbonel tuvo ocasión de enseñar a sus enemigos las ambiciones que atesoraba para su carrera profesional que acababa de comenzar. En el informe emitido en Toledo sobre la cubierta de la capilla mozárabe y en dos escrituras públicas fechadas en enero y abril de 1628 se presentaba como aparejador mayor de las OO.RR. y maestro mayor del Alcázar de Sevilla. No consta en ninguno de los dos casos que tales títulos hubieran sido otorgados en la persona del manchego. La maestría sevillana seguía estando en manos del escurridizo Jerónimo de Guzmán hasta su muerte en 1628⁶. En lo que concierne a su cargo de aparejador se suponía que, siendo como lo era de las obras de cantería, su especialidad estaba por encima de la carpintería desempeñada por Antonio de Herrera. Al respecto se puede decir que, aunque no era una norma escrita y menos aún estaba refrendada por una cédula real, desde los tiempos de Lizargárate se reconocía tal supremacía. Ello sin duda por la importancia que daban a esta disciplina los arquitectos de talante técnico que dominaban la maestría mayor desde los tiempos de Juan de Herrera. Sin embargo en las cédulas de nombramiento de Lizargárate y Carbonel no sólo no se especificaba este grado sino que además nada se decía sobre su especialización en el arte de la cantería. Pero tanto uno como otro, por lo arriba apuntado, eran conscientes de su superioridad sobre el aparejador de carpintería. El propio guipuzcoano —alimentando su vanidad ante otro escribano público— se presentaba en 1619 como aparejador mayor de las Obras Reales⁷.

Sin embargo en el día a día de la práctica del oficio de aparejador estas divisiones se iban difuminando, incluso otras que desde nuestra perspectiva actual parecen estar muy claras. En estos primeros años de servicio al rey Carbonel tasó obras de cantería, albañilería, fontanería, carpintería, herrería, dorado y hasta pintura. Algo parecido se podría decir de Juan

⁵ Así nos consta una tasación de su puño y letra de dos portadas de piedra berroqueña realizadas por Miguel del Valle y Pedro Rodríguez Majano, en AGP, El Pardo, C^a 9386, exp. 10 (1^o-XII-1614). Fue el autor de unas condiciones para hacer una chimenea para la cocina de estado de la reina, cuya ejecución fue contratada con Juan de Montoya, en AGP, SA, leg. 5207 (28-VII-1624).

⁶ MARÍN FIDALGO, 1990, t. II, pp. 584-586.

⁷ AHPM, pr. 5122, fs. 384-386 (21-IX-1619).

de Herrera —nuestro aparejador— en las largas ausencias de Lizargárate en la fábrica del Panteón; y de Antonio de Herrera, si no tanto por su efímero paso por esta responsabilidad, más de lo mismo.

En este organigrama quedarían por situar Miguel Gómez de Mora y Pedro de Liermo Herrera, ayudas de trazador mayor, quienes tampoco optaron a la plaza vacante dejada por Lizargárate. El primero debió de trabajar ayudando a su hermano en las tareas de proyección hasta su muerte en 1632⁸. No muy lejos de Juan Gómez de Mora se situaría también el segundo, un curioso caso de pervivencia apenas conocido⁹. Pedro de Liermo o Yermo ingresó en las Obras Reales en agosto de 1579 como ayuda de trazador de su tío Juan de Herrera al mismo tiempo que lo hacía Francisco de Mora¹⁰. Falleció el 13 de abril de 1641 siendo ayuda de trazador, aposentador mayor, secretario del Consejo de la Inquisición y caballero de la orden de Santiago¹¹. No nos han quedado testimonios de su quehacer arquitectónico.

La incorporación de Carbonel coincide con los trabajos que se estaban llevando a cabo en los aposentos del conde-duque de Olivares en el Alcázar de Madrid, un conjunto de habitaciones que discurría desde el ala norte del patio de la reina hasta la crujía que sobresalía en esta misma orientación. En concreto, las obras habían comenzado en una estancia apartada (P82)¹² al final de la galería (P81) —que hasta entonces se describía como un *apósito retirado* (P82)— en la que se iba a instalar el nuevo oratorio del privado¹³. El maestro de

⁸ TOVAR MARTÍN, 1983a, p. 92. Sobre dos dibujos de la plaza mayor de Madrid de Miguel Gómez de Mora que se conservan en la Royal Library del castillo de Windsor, ver MARÍAS Y BUSTAMANTE GARCÍA, 1991, pp. 80-84.

⁹ Pedro de Liermo figura como testigo en la partida del primer matrimonio de Juan Gómez de Mora (1614), en TOVAR MARTÍN, 1983a, p. 104.

¹⁰ Con un sueldo de cien ducados anuales, figura en las nóminas de 1581 como *maestro de architettura y matematica*, en BARBEITO, 1992, pp. 244 y 261. Era hijo de Pedro García de Liermo, natural de Santander, y de Isabel de Herrera, de Maliaño, según ESCAGEDO, t. VI, p. 60. Tras un pleito con los Bustamante, fue el encargado de cumplir las últimas voluntades de Juan de Herrera, en BARREIRO PEREIRA y RIAÑO LOZANO, p. 34.

¹¹ La fecha de su muerte queda recogida, en AZCÁRATE RISTORI, 1962a, pp. 542-543. En su testamento reconocía haber servido a los reyes de España desde 1570 hasta 1639, en AHPM, pr. 6168, fs. 335-339 (11-VIII-1639).

¹² Para localizar las habitaciones del Alcázar seguimos la descripción numérica de las plantas de Gómez de Mora (fig. tal y tal) según la transcripción publicada, en TOVAR MARTÍN, 1986, pp. 381-386. Cuando nos refiramos a una de ellas citaremos su número precedido de la letra B, cuando se trate de la planta baja, y P, cuando sea la principal. Así, por ejemplo, el Salón Nuevo (P26) desde donde los reyes observaban las fiestas y procesiones que se celebraban en la plaza de palacio, más tarde Salón de los Espejos, se situaba sobre el zaguán primero (B2).

¹³ La posición exacta nos la da una libranza de pago de catorce fanegas de cal que Juan Bravo dio para la obra del solado y chapado de azulejos. En ella se dice que el oratorio del conde-duque estaba encima de la cocina de boca de SM (B116), en AGP, SA, leg. 5208 (31-XII-1626). En la planta de Gómez de Mora el

obras Illán de Benavides se encargó de los trabajos de albañilería que se prolongarían hasta febrero de 1627¹⁴. Las habitaciones se decoraron a la manera tradicional con un modesto solado y un chapado de azulejos en las paredes. Según avanzaba la obra se fueron haciendo las puertas, ventanas y rejas, y se empezó a contratar el mobiliario de las nuevas estancias: un altar, un cancel, un armario, un aparador para la plata, un sitial para libros y unas cajoneras para ornamentos en la sacristía. En todas estas gestiones participó Alonso Carbonel y en menor medida el aparejador Juan de Herrera tasando los materiales comprados y las obras realizadas¹⁵. Llama la atención que juntos valoraran el 31 de mayo un aparador con sus cajones para la plata, un sitial para libros y una ventana, todo de nogal, adquiridos al escultor Antonio de Herrera¹⁶. Dentro de estas reformas de los aposentos de Olivares se incluyó la construcción de un gallinero y *apósito de las aves* que se estaba cubriendo con tejas en mayo del mismo año¹⁷.

Entre estas tareas realizadas aquí y allá, donde su presencia era requerida, destaca la ejecutada en los aposentos de la Infanta situados junto a la Torre Bahona. El 30 de abril de 1627 el pintor Julio César Semín se comprometió a pintar sus cielos rasos siguiendo una traza y las condiciones de Alonso Carbonel¹⁸. La documentación no es muy precisa en este punto y no aclara el lugar exacto de esta decoración ni sus características técnicas e iconográficas¹⁹. Su coste moderado, apenas 4.000 reales, no invita pensar que fuera una obra de gran

oratorio secreto donde oie Missa el conde-duque se localizaba en los aposentos que daban al patio de la reina (P76-79).

¹⁴ La primera libranza de pago de 2.000 reales (3-X-1626), en AGS, CMC, 3ª época, leg. 1450 (destajos de 1626). Le siguieron tres más de 4.000 (13-X), 2.000 (5-XI) y otros 2.000 reales (5-II-1627). Recordemos que Illán de Benavides será uno de los testigos que en la visita de 1628 acuse a Gómez de Mora de haberse quedado con una alacena del rey, en SIMÓN, pp. 349-351.

¹⁵ Entre otras la tasación de nueve rejas de hierro de diferentes tamaños y dos antepechos también de hierro, en AGP, SA, leg. 5208, pliego sexto (26-II-1627); una grada y un atril de nogal tallados por Lorenzo de Salazar, en *Ibidem*, pliego octavo (22-III-1627); y las cerraduras maestras, fallebas, picaportes, llaves y cerrojos fabricados por el cerrajero Miguel Hernández, en AGS, CMC, 3ª época, leg. 1450, f. 28 (23-IV-1627).

¹⁶ AGP, Felipe IV, leg. 1 bis, pliego 392 (31-V-1627).

¹⁷ AGP, SA, leg. 5208, pliego 11 (8 y 10-V-1627).

¹⁸ La información está extraída de la primera libranza de 2.000 reales cobrada por Semín, en AGS, CMC, 3ª época, leg. 1450. La escritura de obligación fue otorgada ante el escribano Francisco Gómez, del que apenas se conserva documentación en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid.

¹⁹ Con los datos que tenemos se puede pensar que Semini decoró cualquiera de las tres habitaciones situadas en el ala oriental del patio de la reina, justo antes de su ingreso en la Torre Bahona: la saleta (P58), la antecámara (P59) o la cámara de la infanta (P60). Tal vez para construir sus andamios, el 4 de mayo Carbonel tasó treinta tablas de catorce pies para los aposentos de la infanta, en AGS, CMC, 3ª época, leg. 1450, f. 18.

envergadura y complicación²⁰.

El año 1628 no fue muy pródigo en noticias sobre las actividades de Carbonel, tal vez porque pasó algunas temporadas trabajando en El Escorial. Su primera intervención en esta fábrica se circunscribe en el contexto de crisis económica que amenazaba con estrangular la escasa actividad que ya entonces se registraba. Coincidió en ella con Crescenzi, a quien en febrero de ese mismo año se le había prorrogado por unos meses más su astronómico salario. Poco tiempo después debieron de empezar las visitas de Carbonel pues antes de iniciarse el verano narraba en un memorial dirigido a la Junta de Obras y Bosques una estancia de diecinueve días en la que había trabajado en el cerramiento de la media naranja²¹. En el mismo solicitaba recibir el sueldo que había cobrado su predecesor en esta obra. La Junta hizo caso omiso de la petición y tan sólo le asignó una cantidad de dieciocho reales por cada día que permaneciese en aquella obra²². Estaba claro que la escasa actividad, provocada por la bancarrota de su administración, no hacía necesaria la presencia continuada de un aparejador, al menos en las condiciones que lo había hecho Lizargárate. Poco más se puede decir sobre la participación de Carbonel en esta etapa de la construcción del Panteón. Los trabajos se abandonaron en 1630, sin reanudarse hasta 1638. A partir de entonces el arquitecto manchego desempeñaría un papel primordial en su fábrica.

De esta primera parte del año 1628 cabe destacar también la presencia de Carbonel en un asunto de importancia para los oficios artísticos. En enero fue requerida su declaración en unas informaciones notariales a favor de los pintores de la cofradía de San Lucas de Valladolid representados por Andrés Carreño²³. Se trataba de una probanza en la que los testigos negaban que los pintores madrileños hubieran pagado en alguna ocasión el uno por ciento de alcabala. Carreño quería registrar estos testimonios ante notario para realizar los oportunos traslados que servirían de prueba ante las pretensiones de los recaudadores de Valladolid. Esta nueva ofensiva se enmarca en la creciente presión fiscal que soportaban las clases contributivas españolas. Los recaudadores, en su afán por hacer rentable sus

²⁰ Por encontrarse en el corazón de la Torre Bahona y no junto a ella, hay que descartar que la pintura fuera a decorar el oratorio de la infanta (P63) donde el 10 de abril Alonso Carbonel tasaba tres postigos realizados por Gregorio Sánchez, en AGS, CMC, 3ª época, leg. 1450, f. 18 (10-IV-1627).

²¹ Aunque sin fecha debió de haber sido presentado unos días antes de su respuesta de 19 de julio, en AGS, CySR, leg. 333, f. 314, citado por MARTÍN GONZÁLEZ, 1981, p. 274.

²² *Ibidem*.

²³ AHPM, pr. 5927, fs. 170-176 (4-I-1628). Agradezco a Marian Vizcaino el conocimiento de esta noticia incluida en su tesis doctoral.

concesiones, hacían oídos sordos a las sentencias promulgadas con anterioridad a favor de los pintores y escultores. En el caso madrileño ya tuvimos ocasión de analizar estas circunstancias en el requerimiento de 1597²⁴. En Valladolid sucedía algo parecido. Todavía estaba fresca la tinta de una ejecutoria que certificaba que la pintura estaba libre del pago de la alcabala del viento²⁵. La sentencia final, fechada el 22 de abril de 1626, resolvía el pleito entablado entre el recaudador de la dicha alcabala, Francisco Sotomayor, y los pintores de aquella ciudad representados por Andrés Carreño, José López y Rafael Albareda²⁶.

En enero de 1628 declararon a favor de la pintura, en este mismo orden, Pedro del Río Troyano, Alonso Carbonel, don Fernando de la Vega, Antonio de Araoz, don Jerónimo Funes y Muñiz y Juan Gómez de Mora; es decir, dos arquitectos con cargos en las Obras Reales; un consejero de Italia con hábito de Santiago, como Funes y Muñiz, que se jactaba de ser muy aficionado a la pintura y de conocer a todos los pintores de Madrid; y tres personajes de mediano corte que pocas novedades aportaron. Como suele ser costumbre en estos casos el argumento central de las declaraciones se repite con muy pocas variaciones. Inciden en afirmar que los pintores madrileños nunca habían pagado tal impuesto ni ninguno parecido, relatando el intento frustrado de un recaudador, al parecer no muy lejano en el tiempo, del que se defendieron con la presentación de un memorial ante el rey, quien les dio la razón. Carbonel extiende esta exención real a los escultores de Madrid y añade que también en Sevilla el asistente de la ciudad liberó a los pintores de esta imposición. Buen conocedor de las cosas de palacio, Gómez de Mora concretó lo dicho aclarando que fue Vicencio Carducho quien presentó el memorial al monarca en nombre de todos los pintores y recordando un caso parecido en tiempos de Felipe II con los repartimientos de soldados.

Los testigos se refieren al conocido como pleito de Carducho, iniciado en 1625 por el fiscal del Consejo de Hacienda don Juan de Balboa Mogrobejo contra un grupo de pintores representados por el italiano²⁷. Puede que ya en 1628 los pintores hubieran alcanzado algún

²⁴ Ver capítulo I, apartado 5.

²⁵ Sobre esta sentencia se hace eco PALOMINO, t. I, p. 254. La ejecutoria original se conserva en BNM, ms. 19.105.

²⁶ Por la fecha de uno y otro documento, separados por más de veinte meses, creemos que se trata de dos peticiones diferentes del mismo asunto. En el pleito desarrollado en Valladolid, según cuentan los prolegómenos de la ejecutoria, la denuncia se hizo por una reventa de pintura a unos forasteros por valor de 1.500 reales. En el caso que nos ocupa no se habla de pleito alguno en la ciudad del Pisuerga, sólo que les convenía hacer esta averiguación tal vez sabedores de la importancia probatoria que tendría en un futuro proceso judicial una sentencia en firme a favor de los pintores de la Corte.

²⁷ GÁLLEGO, pp. 119-148.

tipo de refrendo real a sus pretensiones, nunca judicial, pues en este año no había sido promulgada ni tan siquiera la primera sentencia (1630). El pleito se terminó con el veredicto final de 13 de enero de 1633. Por lo que hay que pensar que las informaciones de Carbonel y Gómez de Mora tenían un valor probatorio extrajudicial aunque los pintores de Valladolid, con su presentación ante un escribano, trataran de elevar la estimación del testimonio.

Sin aparentes problemas discurrió durante 1628 el trabajo de los dos aparejadores en palacio. En aquellos meses las obras se centraban en un espacio de uso recreativo que se conformaba en torno al llamado patio de la Tapicería. Éste se situaba fuera del edificio del Alcázar, detrás del ala norte del patio del rey, justo enfrente de la galería del Cierzo (P20) y muy cerca de las nuevas habitaciones del conde-duque (P80-82). Su flanco más septentrional se cerraba con el Juego de Pelota, al que se accedía por unas galerías. Desde la segunda mitad del año 1627 el Juego estaba sufriendo un proceso de renovación²⁸. En mayo del año siguiente Carbonel y Herrera tasaron las últimas obras de albañilería y carpintería —al parecer de bastante envergadura— realizadas en este recinto por el maestro de obras Juan Melendo²⁹; y los trabajos de pintura llevados a cabo por Angelo Nardi³⁰. El Juego de Pelota remozado en 1628 era un espacio de planta rectangular cubierto con un enmaderamiento pintado de blanco que se sostenía sobre unos pilares o pies derechos de madera con las acostumbradas zapatas y carreras. Es muy probable que tuviera un lateral abierto al patio, resguardado con celosías y cubierto con un colgadizo. Por ello, para protegerlos de la lluvia, las caras exteriores de algunos pilares de esta zona se pintaron al óleo en vez del temple utilizado para los interiores.

En estas mismas fechas se levantaba *ex novo* la llamada “galería nueva”, detrás del Juego de Pelota y *arimada* a la galería del Cierzo (P20), según la traza de Gómez de Mora y las condiciones de Alonso Carbonel³¹. Tal vez se trate de la galería que de norte a sur unía el Alcázar con la cancha deportiva, justo debajo de los aposentos del conde-duque. Al mismo

²⁸ En agosto se blanqueaba una habitación que Felipe IV utilizaba en el Juego de Pelota. Una entrada de yeso blanco para este cometido, en AGP, SA, leg. 5208, pliego 18 (28-VII-1627).

²⁹ Dos libranzas pagadas por esta obra, en AGP, Felipe IV, leg. 1 bis, pliegos 432 (23-II-1628) y 435 (17-III-1628). Según una tasación de Alonso Carbonel y Antonio de Herrera a Juan Melendo se le libraron 6.322 reales que completaban los 18.010 que había recibido por su trabajo, en *Ibidem*, pliegos 442 y 443 (27-V-1628). Estas obras nada tienen que ver con el nuevo Juego de Pelota que en el otoño de 1630 empezaron a construir los maestros contratistas Juan de Mondéjar, Francisco de Benavente y Lorenzo de Salazar. Ambas intervenciones no se discriminan, en BARBEITO, 1992, p. 126.

³⁰ Un primer pago a Nardi, en AGP, Felipe IV, leg. 1 bis, pliego 437 (5-IV-1628). La tasación final de la obra de pintura ascendió a 2.274 reales, en *Ibidem*, pliego 451 (24-VII-1628).

³¹ El primer pago al maestro de obras Andrés Velasco, en AGP, Felipe IV, leg. 1 bis, pliego 441 (4-V-

tiempo se construían varias estancias sobre el Juego de Pelota para uso del valido, incluido el “jaulón” o “palomar principal” cuya manufactura se encargó al pintor Angelo Nardi³². El ala oriental del patio de la Tapicería se convirtió en poco tiempo en un lugar de expansión para el conde-duque con escaleras y pasadizos que conectaban con sus habitaciones. Debieron de levantarse de forma rápida siguiendo sus indicaciones. La última tasación de estos trabajos — realizada por Carbonel y Herrera a petición del conde de la Eriseira en calidad de superintendente de las Obras Reales— nos demuestra hasta qué punto gustaba el valido de controlar la marcha de las obras. Cuando se indica lo gastado en una escalera que subía del cuarto del valido a los desvanes se precisa que *se hiço y se deshiço dos beçes* por mandato del conde-duque de Olivares³³. Ya por aquel entonces empezaba a demostrar los síntomas de su carácter cambiante y falto de planificación en todo lo referente a la arquitectura.

En términos absolutos se puede decir que en 1629 aumentaron de forma considerable las intervenciones de Carbonel en el Alcázar. Principalmente las obras se desarrollaron en el Pasadizo de las Damas y en el Oratorio de la Reina. En ambos casos se llevaron a cabo siguiendo las condiciones del arquitecto manchego sin que tengamos noticia del autor de las trazas. Poseemos escasos datos sobre la naturaleza de estos trabajos. De las obras del Pasadizo de las Damas sólo sabemos que fueron contratadas en marzo de ese año por el maestro Cristóbal Gómez y que dos meses después llevaba cobrados casi 12.000 reales³⁴. A primeros de abril se contrataban con Andrés de Velasco lo que *montare hacer a toda costa el oratorio, sacristia, cuadra y anteoratorio de la reina en el Alcázar*³⁵. La cita puede causar cierta confusión sobre la localización de estas estancias. Lo más seguro es que se trate de las piezas que rodeaban el oratorio (P51) de la torre de la reina (fig. 20), o para ser más exactos, que se adosaba a ella³⁶. Pero quede claro que no nos estamos refiriendo, como sugiere Barbeito, al nuevo oratorio de Isabel de Borbón que se levantaría pocos años después en la

1628).

³² AGP, Felipe IV, leg. 1 bis, pliego 455 (4-IX-1628).

³³ *Ibidem*, pliego 473 (6-III-1629).

³⁴ La primera libranza de 300 ducados donde se anota que seguía las condiciones de Carbonel, en *Ibidem*, pliego 477 (31-III-1629).

³⁵ No se conservan las condiciones de Carbonel protocolizadas ante el escribano Francisco Gómez. La libranza de pago de los primeros 1.000 ducados, en AGP, Felipe IV, leg. 1 bis, pliego 478 (5-IV-1629). Con un montón de libranzas y tasaciones de Carbonel, alguna de ellas con el visto bueno de Crescenzi.

³⁶ Es menos probable que la reforma se llevara a cabo en el oratorio que, según el inventario de 1636, se localizaba en las habitaciones del rey en el Cuarto de Verano, en AGP, SA, leg. 768, pliego 45. Para su altar principal Rubens pintó una Inmaculada Concepción, en VOLK, p. 521.

prolongación de la galería del cierzo de la reina (P53) hacia la Casa del Tesoro³⁷. A esta intervención de Velasco —que no debió de ser más que un lavado de cara de las paredes y suelos de estas estancias— le siguieron los trabajos de decoración en los que intervino de forma activa y hasta cierto punto sorprendente Alonso Carbonel. A partir de finales de mayo el aparejador cobró algunas cantidades por diversas compras realizadas por mandato de Tomás de Angulo. Más allá de los balcones de hierro, postigos o madera destinados a la obra del Cuarto de la Reina, llama la atención que el 4 de julio Carbonel cobrara 400 reales por una pintura tasada por Angelo Nardi de *una imagen del Niño Jesús dormido figuras enteras del natural de 7 cuartas* que dio para el Oratorio de la Reina³⁸. El lienzo parece que iba destinado a decorar su altar, junto con las esculturas de un Cristo, María y San Juan que el propio aparejador se encargó de trasladar hasta este lugar³⁹.

Durante el resto del año 1629 Carbonel siguió firmando sin cesar tasaciones de otras obras de menor importancia realizadas en el Alcázar, en especial, como hemos visto en el entorno del Cuarto y Jardín de la Reina: de la fabricación de otro “jaulón” para éste⁴⁰, de nuevos blanqueos en la Torre Bahona, del pulimento de una taza de mármol para el citado Jardín⁴¹, de las pinturas decorativas realizadas por Nardi para las comedias del Palmerín y Merlín⁴², de una partida de marcos que iban a cobijar lienzos de Rubens y Van der Hamen⁴³, o de tres cuadros de frutas, flores y *muchacos* pintados por este último para decorar el Cuarto

³⁷ Creemos que Barbeito no diferencia estas dos intervenciones cuando se refiere a que el nuevo oratorio de la reina Isabel de Borbón, el que avanzaba hacia la Casa del Tesoro, se empezó a construir en 1629, en BARBEITO, 1992, pp. 138-139. En abril de ese año, como hemos señalado, se contrata la obra con Andrés de Velasco para una reforma del oratorio de la torre que también pertenecía a la reina Isabel. Aunque la reforma es importante, pues se le prometen 2.000 ducados más lo que resultare en la tasación final, insistimos que nada tiene que ver con el nuevo oratorio, entre otros motivos, porque en junio y julio de ese mismo año se pagaban los gastos por colocar los cuadros y las esculturas del oratorio. Por ello resulta imposible que en tan poco tiempo pudiera ser levantado *ex novo*. Hay que esperar hasta el 5 de diciembre de 1634, como tendremos ocasión de estudiar, para que se firme la escritura de obligación para construir el nuevo oratorio al que se refiere Barbeito. Y este sí que fue adjudicado a Miguel del Valle y Gaspar Ordóñez, que siguieron la traza de Gómez de Mora, en AGP, SA, leg. 5207 (5-XII-1634).

³⁸ AGS, CMC, 3ª época, leg. 1450, compras de 1629, fs. 12-13; también AGP, SA, leg. 5208, pliego 40; y Felipe IV, leg. 1 bis, pliego 496.

³⁹ Entre otros cobros el 30 de junio Carbonel recibió catorce reales por llevar las esculturas al Oratorio y un real y medio por las tachuelas que servirían para clavar los lienzos en el altar del mismo, en AGS, CMC, 3ª época, leg. 1450, compras de 1629, fs. 25-26 (30-VI-1629).

⁴⁰ AGP, SA, leg. 5208, pliego 38 (12-V-1629).

⁴¹ AGP, Felipe IV, leg. 1 bis, pliego 496 (4-VII-1629).

⁴² AGP, Felipe IV, leg. 1 bis, pliego 505 (22-VIII-1629); y AGS, CMC, 3ª época, leg. 1450 (6-X-1629).

⁴³ En concreto veinticinco tallados por el carpintero Jerónimo Sánchez, en AGP, Felipe IV, leg. 1 bis, pliego 509 (4-IX-1629).

Bajo del rey⁴⁴.

Poco más se puede añadir a la actividad de Carbonel hasta su nombramiento como aparejador mayor de las Obras Reales en noviembre de 1630. En abril de este año daba las condiciones para rehacer los paredones del estanques de la Casa de Campo, una obra de albañilería y mampostería de poca enjundia encargada al maestro de obras Francisco López⁴⁵.

2. CRESCENZI, SUPERINTENDENTE DE LAS OBRAS REALES.

En el otoño de 1630 se produjeron importantes variaciones en el organigrama técnico de las Obras Reales. En el origen de esta pequeña revolución estaría el ingreso o, mejor dicho, la irrupción de Giovanni Battista Crescenzi en la Junta de Obras y Bosques y su designación como superintendente de las *fábricas y obras* del Alcázar, Casa de Campo, El Pardo, Balsain, San Lorenzo, Aranjuez y Aceca⁴⁶. Las consecuencias son fáciles de imaginar: Gómez de Mora perdió su privilegiada posición en beneficio del dúo cada vez más integrado Crescenzi-Carbonel. Ésta sería la idea general o la constante que dominaría el panorama arquitectónico de la Corte hasta la muerte del noble italiano, en el que habrá que hacer algunas matizaciones en este contexto aparentemente polarizado. Pero repasemos los acontecimientos de este nuevo capítulo de la pugna entre Mora y Crescenzi.

Todo se inició cuando a mediados del mes de agosto de 1630 Crescenzi presentó un memorial al rey solicitando su ingreso en la Junta de Obras y Bosques *en considerazion de sus serviçios para que pueda pasar y sustentarse conforme a su calidad*⁴⁷. Una vez más hay que relacionar este hecho con la marcha de los trabajos en el Panteón del Escorial. Nos consta que la última prórroga del sueldo del marqués fue sancionada por el rey a primeros de 1628, hasta septiembre del mismo año⁴⁸. A partir de esta fecha dejó de percibir tan generosa asignación, bien porque no se le renovó la cédula real o bien porque la penuria económica

⁴⁴ Aunque en la documentación se hable de una tasación, Carbonel se limitó a dar el visto bueno del segundo pago (1.900 reales) de los 3.000 reales en que estaba concertada la ejecución de los lienzos. No actuó pues como un tasador de pintura sino más bien como un administrativo que refrendaba el documento, en AGP, Felipe IV, leg. 1 bis, pliego 522 (14-XI-1629).

⁴⁵ AGS, CMC, 3ª época, leg. 1450, destajos de 1630 (18-IV); AGP, Felipe IV, leg. 1 bis, pliego 450 (13-IV-1630).

⁴⁶ El nombramiento, en AGP, CR, t. XIII, f. 34 v. (14-X-1630).

⁴⁷ AGS, CySR, leg. 335, fs. 61-63 (15-VIII-1630). Las palabras transcritas están sacadas de la primera parte de la consulta hecha a la Junta de Obras y Bosques, cuando en su inicio exponía la solicitud de la misma, en AGP, SA, leg. 853 (31-VIII-1630).

⁴⁸ AGS, TMC, leg. 1495 (20-III-1628).

que sufría la citada fábrica impedía hacerlo⁴⁹. Pero avanzado el año 1630 y a la vista de la paralización total de esta fábrica había que solucionar la posición del marqués, quien pocos años atrás ya había demostrado su intención de abandonar nuestro país. Es decir, como persona muy bien valorada por Felipe IV —enseguida comentaremos la doble dimensión de esta afirmación— era preciso seguir favoreciendo su situación profesional, una vez que poco más se podía hacer por mejorar su posición social. Pero para comprender mejor esta disyuntiva repasemos las circunstancias que rodearon a la solicitud de Crescenzi.

Como venía siendo habitual en la dinámica administrativa, el rey consultó esta pretensión a su Junta de Obras y Bosques, que, con algunos matices, recomendó la concesión del nombramiento y de unas pensiones eclesiásticas para los hijos del marqués, situadas en las vacantes de Italia, con la siguiente argumentación:

*(...) Y tanto mas le considera capaz desta merced quanto el principal instituto desta Junta mira a la profesion en que mas se ha exerçitado, y en que juzga que es el primer hombre de quantos han servido a España, y aun de los que la notiçia y experiençia ha dado a conoçer en Europa, como la demostraçion material de la fabrica del Pantheon lo manifiesta*⁵⁰.

Claro está —incidiendo una vez más en la autoría del Panteón— que esta *profesion* era la arquitectura pues no nos imaginamos a la Junta dedicando sus reuniones a los sinsabores de la manufactura de los broncees decorativos. Pero además, como reconocían sus miembros, esta elevada valoración profesional del personaje coincidía con su condición de hermano del cardenal Pietro Paolo Crescenzi *sugeto de tantas esperanças para la silla de San Pedro, y tan afecto al serviçio de Vuestra Magestad como es notorio*⁵¹. Aunque en las opiniones de cada uno de los componentes de la Junta, narradas a continuación, uno u otro aspecto pesaba con mayor o menor fuerza, fueron dos circunstancias que de forma indiscutible determinaron su elección. El conde de Arcos, conocido por su participación activa en los debates artísticos, y

⁴⁹ El 7 de julio de 1631 el marqués de la Torre, sin especificar más, solicitaba al rey que se le pagase el *huelgo* que iba desde finales de 1628, último mes que alcanzaba la cédula de renovación, hasta el 14 de octubre de 1630, cuando fue nombrado superintendente de las Obras Reales. El rey accedía a la solicitud mandando que el dinero fuera abonado desde las rentas del Escorial, en AGP, Expedientes personales, C^a 261-30 (7-VII-1631).

⁵⁰ AGP, SA, leg. 853 (31-VIII-1630).

⁵¹ *Ibidem*.

el marqués de Flores hicieron hincapié en su valoración profesional. El marqués de Alcañices sin mencionar este argumento se desmarcaba de la opinión general poniendo reparos a la condición social del pretendiente, noble de nuevo cuño recién llegado al Olimpo de la nobleza. Defendía una Junta elitista formada por *los primogenitos de su casa de las mayores destos Reynos*. Por su parte el conde de la Eriseira, con su acostumbrado pragmatismo, se oponía a este nombramiento con una opinión sobre Crescenzi que también debe ser recogida:

*(...) que siempre fue de parecer que no se neçesitava en España de la industria de Juan Bautista Cresçençio, ni de los ofiçiales que por su orden vinieron de Italia, porque para qualquier fabrica se hallarán en estos Reynos, architectos que con menos interes y costa de la Real Hazienda hubieran servido a Vuesa Majestad y asi le parece que es bastante satisfacion la de çiento y quarenta ducados que ha goçado algunos años*⁵².

No olvidemos que quien hacía este comentario era en aquel momento el superintendente de las Obras Reales⁵³.

El resto ya se conoce. El 14 de octubre de 1630 Felipe IV nombró a Crescenzi miembro de la Junta de Obras y Bosques y superintendente de las fábricas arriba citadas con la particularidad, tantas veces repetida como olvidada, de que

*(...) assi en las traças como en los conçiertos de las que se hiçieren no se haga ni execute nada sin aprovacion y asistencia vuestra y mando que todas las ordenes que en raçon desto dieredes se obedezcan, cumplan y guarden ynbiolablemente*⁵⁴.

Texto claro y contundente de la nueva dimensión —inérita hasta la fecha— que se quería dar a este cargo. Como desconocido era que el superintendente recibiera un sueldo por ejercer su obligación y que éste fuera tan elevado. El mismo día el rey le situaba en las rentas de Aranjuez una asignación de 140 ducados al mes *por el tiempo que fuere mi voluntad*, la

⁵² Ibidem.

⁵³ Este testimonio de Eriseira está añadido a un segundo memorial de respuesta de la Junta de Obras y Bosques idéntico al primero que se mandó al rey, en Ibidem.

⁵⁴ AGP, CR, t. XIII, f. 34 v.º (14-X-1630).

misma cantidad que cobraba por su trabajo en el Panteón⁵⁵.

Hasta la fecha sólo tenemos constancia de la presencia de tres superintendentes en las obras del rey: el ya citado caso de fray Alberto de la Madre de Dios con respecto a la fábrica del convento de la Encarnación de Madrid, quizás porque su financiación partía de la Casa de la Reina; el del marqués de Malpica, siempre anterior a 1626, del que poco más sabemos; y el de su sucesor Diego de Meneses, conde de la Eriseira, nombrado para ejercer este cometido el 21 de mayo de 1626⁵⁶. Al tiempo de producirse esta última designación la Junta realizó un escueto informe en el que se afirmaba que Malpica no había disfrutado el cargo por orden real *sino que la Junta bervalmente se lo encargó* ya que como el marqués asistía de ordinario en palacio *podría entender la real voluntad acerca de las obras*⁵⁷. Y quizás esta circunstancia nos aclare uno de los rasgos que definían la naturaleza de este puesto. Pero la pregunta podría formularse de esta forma: ¿existía en 1630 la necesidad de una persona que se ocupara de entender y hacer ejecutar esa real voluntad? Pensamos que sí, y además de forma imperiosa, dadas las circunstancias que vivía la dirección técnica de las Obras Reales.

En este periodo de conflictividad padecido en la Junta de Obras y Bosques y en especial en las desgracias que empezaban a acumularse al maestro mayor, estamos seguros que tuvo algo o mucho que ver la demoledora visita que se estaba llevando a cabo contra los oficiales, principalmente contra Sebastián Hurtado y Gómez de Mora. Los movimientos de finales de 1630 debieron de coincidir con el momento más delicado para los acusados, quizás poco tiempo después de la publicación de la famosa defensa del maestro mayor, el “porcón” de la Biblioteca Nacional de Madrid. Una de las justificaciones que más escándalo debió de producir —hablamos en hipótesis— fue la pública manifestación de la comunicación existente entre el rey y su maestro mayor para dirimir cuestiones referentes a la arquitectura. Con esta revelación impresa, que por otro lado a todo el mundo le parecería normal conocido el interés de Felipe IV por las artes y la arquitectura, propia de los cargos que Gómez de Mora desempeñaba en la Casa del Rey, se rompía uno de los criterios básicos que regulaban las relaciones del monarca con sus súbditos. Un contacto privado, entre siervo y señor, que no sólo se desnaturalizaba al plantearse en el rango público sino que también servía de argumento al maestro mayor para justificar que la Junta de Obras y Bosques nada supiera del

⁵⁵ AGP, CR, t. XIII, fs. 34 v.º-35 r.º (14-X-1630).

⁵⁶ AGP, SA, leg. 853 (21-V-1626).

⁵⁷ *Ibidem*.

cambio de proyecto que había sufrido la fachada del Alcázar. Recordemos nada más el comentario de Alcañices, lleno de prejuicios y desdén hacia un noble de nuevo cuño como Crescenzi, y podremos entender el escándalo provocado por la defensa de Mora con sus disquisiciones teóricas sobre la naturaleza del cargo de trazador y de maestro mayor. Los miembros de este organismo colegiado no podían permitir que se tomaran decisiones sin su intervención. Una vez más el orgullo y la vanidad habían traicionado al conque en su afán por equipararse con el mítico arquitecto del Escorial.

Lo que hoy en día ha sido alabado como una prueba de la confianza que Felipe III había depositado en Gómez de Mora, en aquella época, una relación de “tú a tú” entre el monarca y una persona que no ostentaba ni el “don” por delante de su nombre, podría considerarse como una transgresión del orden social y una afrenta a la figura del rey. Porque insistimos que estos contactos se reservaban en la esfera de lo privado. Así se puede observar que todos los superintendentes nombrados en la primera mitad del siglo XVII fueron personas vinculadas al servicio real, sus mayordomos o gentileshombres, nobles y con experiencia en los asuntos de la Junta de Obras y Bosques. El marqués de la Torre cumplía todos estos requisitos y además había demostrado una pericia y un gusto admirables en el Panteón y en otros cometidos reales; y por si fuera poco era hermano de un cardenal afecto a la causa española en Roma.

Pero de todos estos factores que singularizaron el paso de Crescenzi por este cargo, el que más lo desvinculó del quehacer de los demás superintendentes, fue su excelente preparación artística. Fue éste un valor añadido que agranda sin límite la significación administrativa de este puesto⁵⁸. Pero, ¿cuál se suponía que era su función administrativa? A tenor de lo que se puede leer en las instrucciones que regulaban las obras del rey, ninguna, porque no se contemplaba la existencia de esta figura. ¿Cómo se dotó de valor práctico a esta figura? Pues simplemente poniéndola en la cúspide de la jerarquía técnica y burocrática de las obras en detrimento del poder ejercido hasta entonces por el maestro mayor. En el caso que nos ocupa —lo iremos desgranando poco a poco— Crescenzi dio trazas, controló su diseño, estuvo presente en las adjudicaciones de las obras, ofreció dictámenes sobre arquitectura y pintura, dio el visto bueno a las libranzas de pago e intervino en las cuentas. Un cúmulo de nuevas funciones que hasta el momento habían controlado otros oficiales reales. De todas

⁵⁸ En este mismo sentido de valorar la figura de Crescenzi como una excepción en el conjunto de los superintendentes que desempeñaron este puesto durante el siglo XVII, ver GARCÍA MORALES, 1990a, pp. 67-68.

ellas una —esgrimida por Virginia Tovar para diferenciar las tareas entre Crescenzi y Gómez de Mora⁵⁹— tiene especial relevancia en la intervención de las obras. Si según la instrucción real el arca de caudales que abastecía a las obras se abría con tres llaves en poder del pagador, del veedor y del maestro mayor, la que franqueaba la habitación que a su vez guardaba éste, estaba en la faltriquera del marqués de la Torre como lo demuestra una anotación de 1632⁶⁰. Pero no quedó aquí la cosa. Durante estos años el pagador de las Obras Reales Juan Gómez Mangas recibiría importantes cantidades del protonotario don Jerónimo de Villanueva, muchas de ellas procedentes de los gastos secretos, destinadas al pago de las obras del rey señalando nítidamente que debían ser gastadas *por orden* o *a disposición* de Crescenzi. Así sucedió con las que tenían que ejecutarse en el ensanche de las consultas del Alcázar; en el aposento que Felipe IV mandó construir en el Corral de la Cruz de las Comedias, en el Consejo de Estado; en los reparos de la Posada de las Damas; y, como ya veremos más adelante, en las intervenciones efectuadas en el Cuarto de Verano⁶¹.

Por si hubiera alguna duda sobre el campo de acción en el que se desarrollaría la actividad del nuevo superintendente cabe añadir un escueto pero fundamental apunte. Apenas nombrado en el cargo, el 12 de enero de 1631 la Junta de Obras y Bosques acordó que Crescenzi reconociera todas las fábricas que se habían hecho en el Alcázar de Madrid desde la muerte del superintendente Malpica e informara sobre *la bondad firmeça y estabilidad que tienen y lo que han costado legitimamente para que se propusiese a Su Majestad lo acordado y que nuebamente pareçiese*⁶². La Junta le daba carta blanca para auditar la actuación técnica y económica de Juan Gómez de Mora en los últimos años, tal era la desconfianza generada por el proceso judicial que se llevaba a cabo contra él. De esta manera comenzaba una etapa de intervencionismo directo de este brazo de la Junta en la marcha de las nuevas obras que se proyectarían en el futuro comenzando, como enseguida veremos, por la fachada del Alcázar.

El nombramiento de Crescenzi abrió las puertas a la ambición de Alonso Carbonel. Apenas un mes después de formalizarse esta superintendencia, la Junta de Obras y Bosques, a petición del interesado, despachó al manchego el título de aparejador mayor. Con esta medida

Por el contrario le vacía de todo contenido artístico, en TOVAR MARTÍN, 1981, pp. 302-304.

⁵⁹ TOVAR MARTÍN, 1981, p. 304.

⁶⁰ Al cerrajero Juan López se le libraron 100 reales por una cerradura grande y nueva que asentó para la puerta de la paga que es donde se mete el dinero para las dichas obras y la dicha llave para el señor marqués de la Torre. La tasación fue de Alonso Carbonel, en AGP, Felipe IV, leg. 1 bis, pliego 626 (17-V-1632).

⁶¹ AGS, CMC, 3ª época, leg. 1450 (5-VIII-1631; I-1632; 15-III y 9-IV-1633).

se oficializaba la asunción de un escalón más en la jerarquía de las Obras Reales, justo por debajo del maestro mayor y por encima del segundo aparejador, en este caso, de Antonio de Herrera. El texto del despacho es concluyente en este extremo. Los demás aparejadores tendrían que estar subordinados *como a tal aparejador mayor en lo tocante a sus oficios cumpliendo y executando las órdenes que les diere con toda puntualidad sin réplica ni dilación alguna*⁶³. En la práctica esta designación suponía que Carbonel —cuando menos en las ausencias y enfermedades del maestro mayor— se aseguraba el control de las obras mediante la firma de las libranzas y nóminas⁶⁴. O dicho de otro modo, cerraba el camino a las pretensiones de Antonio de Herrera. Y en esta clave hay que analizar esta solicitud, sobre todo, a la vista de los acontecimientos que iban a sucederse pocos días después.

Antes de finalizar ese mismo año Martín Ferrer era nombrado ayuda de aparejador con la misión explícita de servir a Carbonel⁶⁵. La vacante se habría producido algunos días antes por la renuncia expresa de Antonio de Herrera, sin duda, un hito insólito en la historia de las Obras Reales. Herrera renunció al cargo y a la mitad de su salario quedándose con los 100 ducados que le correspondían como escultor del rey. Iniciaba el texto declarando que había desempeñado el empleo de aparejador

(...) *con el cuydado satisfacion y limpieza que es notorio y que por hauer reconocido en este tiempo que para las dichas obras reales basta con solo un Aparejador y que la otra plaza es superflua*⁶⁶.

La petición fue atendida por la Junta especialmente tras haber escuchado la opinión de Crescenzi quien decía convenir *que solo aya en las obras reales el Aparejador mayor y un ayuda que sea personal manual de trabajo y asistencia*⁶⁷. No parece una casualidad que Herrera abandonara el barco con esta declaración de honestidad y buen hacer profesional

⁶² AGP, Registro, libro 25, f. 240 v.º (12-I-1631).

⁶³ *Ibidem*, fs. 228 v.º-229 r.º (9-XI-1630).

⁶⁴ Así lo había referido Carbonel en la solicitud del cargo, en AGP, Expedientes personales, Cª 200-23.

⁶⁵ El 22 de diciembre según LLAGUNO Y AMÍROLA, t. IV, p. 150. El acuerdo del nombramiento con la aprobación del sueldo, en AGP, Registro, libro 25, fs. 237 v.º-238 r.º (26-XII-1630).

⁶⁶ El subrayado es nuestro, en AGP, SA, leg. 853 (4-I-1631), citado, en GARCÍA MORALES, 1990b, pp. 133-134.

⁶⁷ *Ibidem*.

cuando su mentor Gómez de Mora y sus maestros de confianza se debatían en un farragoso pleito con duras acusaciones de fraude. Esta especie de deserción se producía a consecuencia del ascenso de Carbonel dejando bien claro que la rivalidad entre ambos seguía latente con más fuerza si cabe. Herrera no pudo aguantar la subordinación al otrora compañero de profesión y optó por recular a posiciones anteriores⁶⁸. A partir de entonces y a la espera de tiempos mejores volvería dedicarse en cuerpo y alma a su próspero taller, ya por entonces poblado por firmes promesas de la escultura cortesana.

La jugada se cerró con una atribución extra otorgada al recién llegado. Ferrer cobraría los seis reales diarios de Herrera y los dos que percibía el recientemente jubilado Pedro Pérez como guarda de la munición. Con ello Crescenzi y Carbonel se aseguraban el control práctico —paralelo a la responsabilidad del sobrestante— de uno de los focos que habían provocado la visita de Tomás de Angulo, el almacén donde se guardaban los despojos de las obras. Todo ello cuando estaban a punto de iniciarse importantes derribos en el Alcázar.

¿Quién era Martín Ferrer? Como él mismo declaraba poco tiempo después procedía del foco vallisoletano⁶⁹. Lo más probable es que fuera un prometedor joven —cuya primera formación se produciría en el seno de alguna familia relacionada con los oficios de la construcción⁷⁰— recomendado por Francisco de Praves, arquitecto y maestro mayor de las obras reales de aquella ciudad que por aquel entonces gozaba de una notable estimación en la Corte. Ferrer no tardaría en demostrar, además de su fidelidad y apego a Carbonel, su dominio en el ensamblaje de la madera llegando a contratar el retablo de Nuestra Señora de la Antigua en la parroquial de Pinto (1632) y el del nuevo Oratorio de Isabel de Borbón (1635)⁷¹.

⁶⁸ Una interpretación fuera de contexto de la salida de Antonio de Herrera, que ahonda en un supuesto intento del aparejador mayor por igualarse al maestro mayor, en GARCÍA MORALES, 1990b, p. 135.

⁶⁹ Según él mismo narra cuando volvió a Valladolid para traer su casa a Madrid le sobrevino una enfermedad que le obligó a permanecer en la ciudad castellana dos meses más, en AGP, Registro, libro 25, f. 261 r.º (14-VI-1631).

⁷⁰ Sólo por su apellido se le puede relacionar con el escultor Pedro Ferrer o con el maestro albañil Lucas Ferrer. El primero declaraba ser vecino de Valladolid y de treinta y cuatro años en 1589, cuando testificó a favor de Esteban Jordán en su pleito sobre la estatua yacente de Martín de Vergara, en MARTÍ Y MONSÓ, pp. 541-542. Poco tiempo antes había participado en la labra de unos capiteles de piedra para la iglesia del monasterio leonés de San Claudio en compañía del maestro cantero Felipe de la Cajiga, en GARCÍA CHICO, 1940, p. 88. Lucas Ferrer colaboraba a finales del siglo XVI con Pedro Mazuecos y Diego de Praves en Valladolid, en GARCÍA CHICO, 1940, pp. 37-38 y 118.

⁷¹ En el de Pinto, hoy denominado de San Sebastián, repetía el esquema del retablo del Sagrado Corazón —antes de San Juan Bautista— enfrentado en el otro lado del crucero. Fue contratado el 3 de octubre de 1630 sin que se cite en la escritura el autor de la traza, en MORENO, pp. 469-473 y RETABLOS, pp. 256-257.

Pero este ascenso de Alonso Carbonel que acabamos de comentar no vino aparejado con una subida de sueldo. Consciente de sus posibilidades y seguro de sus apoyos, el nuevo aparejador mayor elevó un rosario de peticiones conducentes a paliar esta situación. Los argumentos principales de estas reclamaciones fueron dos: la pérdida del sueldo de maestro mayor del convento de Uclés, que con anterioridad habían disfrutado Pedro Mazuecos y Pedro de Lizargárate; y el dinero, más de 300.000 reales, que había ahorrado a la hacienda real con sus intervenciones. En el primer caso hay que hacer notar que, rompiendo con esa tradición no escrita, parece que la maestría del núcleo santiaguista pasó en circunstancias no muy claras al haber de Gómez de Mora antes de 1630⁷². En cuanto al segundo Carbonel aportaba jugosos datos sobre su meritoria gestión que, según su propio testimonio, podía ser avalada por Tomás de Angulo y por el marqués de la Torre. Calculaba que había ahorrado 187.000 reales en la iglesia de las Maravillas; en el paredón del Juego de Pelota del Alcázar, en el que había rebajado el precio de cada pie de mampostería de treinta y cuatro —como estaba contratado con Miguel del Valle— a veintidós maravedíes que en total resultaron ser 14.000 reales; en el Pasadizo de las Damas, terminado con 20.000 reales menos de los presupuestados; y, también en el Alcázar, en la cubierta de prestado de la torre del Sumiller *despues de concertada la cubierta de la torre que se desaze quinientos ducados menos en que estaba*⁷³. Al parecer esta tarjeta de visita fue tenida en cuenta por la Junta de Obras y Bosques que antes de terminar el año de 1630 le concedió 150 fanegas de cebada repartidas en tres años para mantener una cabalgadura⁷⁴.

Cinco meses después Carbonel volvía a la carga esta vez con una queja dirigida a los oficiales reales, a quienes recriminaba el hecho de que no le consultaran algunos informes, en concreto, los relacionados con la provisión de la plaza de maestro mayor del Alcázar de Toledo⁷⁵. La respuesta no se hizo esperar por parte de los aludidos, Juan Gómez de Mora y

⁷² Aunque no nos consta su nombramiento oficial, el 6 de junio de 1630 Juan Gómez de Mora otorgaba un poder para cobrar sus honorarios como maestro mayor de la fábrica conquense, en AHPM, pr. 4903, fs. 161-162.

⁷³ La solicitud original de Carbonel, fechada un poco antes del 29 de noviembre de 1630, en AGS, CySR, leg. 335, fs. 112-113.

⁷⁴ AGS, TMC, leg. 1568 (31-XII-1630). Los informes favorables de la Junta de Obras y Bosques, en AGS, CySR, leg. 308, fs. 55 y 160 (4-XII-1630).

⁷⁵ AGS, CySR, leg. 336 (2-V-1631). No se aportan más datos sobre esta circunstancia. A la muerte de Monegro en 1621 el cargo de maestro mayor del Alcázar de Toledo había quedado sin cubrir por estar ya trazado todo el edificio. Quedó al mando de sus obras un aparejador que hacía las veces de maestro mayor. El caso es que el 29 de marzo de 1631 falleció Jorge Manuel Theotocópuli, titular hasta entonces de la plaza, lo

Sebastián Hurtado, quienes se defendían diciendo que tales atribuciones le corresponderían a Carbonel en las ausencias y enfermedades del maestro mayor; y que tal proceder nunca se había seguido en las Obras Reales *por los ynconbinientes que se les siguen a las partes en la dilacion de los ynformes*⁷⁶. Pero una vez más se demostró que la credibilidad de los susodichos estaba bajo mínimos. La Junta respondió favorablemente a la petición del aparejador mayor en términos que no dejan lugar a la duda:

*(...) que de aquí adelante se alle con Vms [Gómez de Mora y Hurtado] a todos los informes que hicieren en los memoriales de partes que se le remitiesen para ynformar y que Vmds le llamen para ello en todas las ocasiones que se ofreçieren*⁷⁷.

Confiado de sus apoyos en la Junta, Carbonel trató de extender su fortuna a sus hijos y a su hermano. Para su hijo José solicitó el 6 de septiembre de 1631 una pensión eclesiástica de 400 ducados para continuar sus estudios, teniéndose que conformar con una de 100⁷⁸. Y no pasó mucho tiempo hasta que intentara favorecer el matrimonio de su hija María con una plaza de pintor del rey para su futuro yerno, Francisco Gómez de la Hermosa⁷⁹. En el caso de su hermano Ginés veremos con múltiples ejemplos que desde 1629 su participación en las Obras Reales fue aumentando hasta convertirse en habitual.

En todos estos ejemplos la Junta de Obras y Bosques no dejó de expresar su satisfacción por el trabajo desarrollado por Alonso Carbonel casi al mismo tiempo que el maestro mayor iba perdiendo adeptos en el seno de la misma. Cada vez se hacían más patentes las diferencias que separaban dos maneras de actuar: por un lado, las cantidades ahorradas a la hacienda real, corroboradas con anterioridad por el precio ajustado de obras muy vistosas como el túmulo de Felipe III de Santo Domingo el Real; y por otro, las duras acusaciones de fraude y de amiguismo que parecían haber dejado exhaustas las arcas reales y municipales. Incluso algunas decisiones tomadas a partir de 1631 por el equipo Crescenzi-Carbonel ahondaban más todavía en este abismo de contrastes entre unos y otros. La gestión

que debió de provocar un nuevo proceso de selección para cubrir su vacante, en MARÍAS, 1983-1986, t. II, p. 202.

⁷⁶ AGS, CySR, leg. 336 (2-V-1631).

⁷⁷ En una anotación en el margen, en AGP, Registro, libro 25, f. 258 v.º (29-V-1631).

⁷⁸ AGS, CySR, leg. 308, f. 178 (6-IX-1631).

⁷⁹ AGS, CySR, leg. 308, f. 278 (29-II-1632), citado por MARTÍN GONZÁLEZ, 1958b, pp. 65-66.

administrativa, transparente y meticulosa, de los derribos efectuados en la fachada del Alcázar resultó ser tan beneficiosa en lo económico como en lo arquitectónico. La operación se financió con parte de los materiales abatidos, muchos de ellos fueron vendidos en operaciones cristalinas y la citada fachada alcanzó una regularidad desconocida hasta la fecha. Resultados muy diferentes a la retahíla de irregularidades denunciadas en los años precedentes. Y no olvidemos una circunstancia importante. Carbonel, además de una eficiente actuación, ofrecía unas “manos” que con su pericia en el diseño arquitectónico complementaban de forma inmejorable el saber y buen gusto del marqués de la Torre, que no en vano era el mejor exponente del control que la Junta deseaba ejercer en las Obras Reales.

Esta creciente estimación hacia Carbonel también se hizo patente en la Cámara del Rey, encargada de repartir los lutos a los oficiales de las Obras Reales. Tanto en la muerte del infante don Carlos (1632) como en la de la infanta Isabel Clara Eugenia (1633) el maestro mayor y el aparejador mayor recibieron la misma cantidad por este concepto, 198 reales⁸⁰. Una medida hasta entonces inédita en este escalafón que hasta la desaparición de Gómez de Mora no recobró su jerarquía⁸¹.

En resumidas cuentas una situación anormal la que vivieron estos oficiales reales que tendría su momento culminante —en cuanto que la paradoja se hizo de mayores proporciones— cuando se iniciaron las obras de lo que con el tiempo sería el nuevo palacio del Buen Retiro. En el mes de octubre de 1630 se contrató con Francisco de Benavente y Juan de Mondéjar la construcción de las primeras tapias del Cuarto Real de San Jerónimo⁸². Ya desde estas fechas Crescenzi y Carbonel ostentaran toda la responsabilidad técnica de esta intervención, incluso firmando sus libranzas de pago, sin que se constate en ningún momento la participación de Juan Gómez de Mora. No es el momento de analizar las causas que propiciaron esta clara exclusión del maestro mayor, pero sí de recalcar que empezó en el otoño de 1630 coincidiendo con el nombramiento del marqués de la Torre como superintendente de las Obras Reales.

⁸⁰ AGP, Felipe IV, leg. 1 bis, pliego 636 (5-VIII-1632); y pliego 685 (17-II-1634).

⁸¹ Así por ejemplo en los lutos de la emperatriz doña Leonor de Alemania (1655) el maestro mayor Alonso Carbonel recibió 288 reales y los aparejadores José de Villarreal y Pedro de la Peña 228 reales, en AGS, CMC, 3ª época, leg. 1316 (30-VIII-1655).

⁸² AGP, SA, leg. 5207 (2-X-1630).

3. LA FACHADA DEL ALCÁZAR DE MADRID. EL GOLPE DE TIMÓN A LA ARQUITECTURA AÚLICA.

No tardaría en llegar la primera ocasión para que el dúo Crescenzi-Carbonel demostrara una novedosa manera de ver la arquitectura. Es muy posible que el propio nombramiento del italiano fuera realizado en vista a la ejecución de una doble obra que iba a cerrar una etapa en la edilicia áulica: la decoración interior del Salón Nuevo y, de mayor envergadura e importancia, la configuración de la nueva fachada del Alcázar de Madrid mediante la demolición de la llamada torre del Sumiller, situada sobre la galería del rey junto al pórtico principal de entrada.

Antes de iniciar un detenido estudio sobre esta última, es necesario mencionar las escasas noticias documentales relacionadas con la decoración del Salón Nuevo (P26), más tarde conocido como Salón de los Espejos. Este espacio de planta rectangular había crecido en amplitud gracias al adelantamiento de la línea de fachada del pórtico. Estaba situado entre las torres medievales, abierto por tres ventanales al balcón que asomaba a la plaza de palacio y conectado directamente con el Salón Grande. Esto es, en una posición inmejorable en el corazón emblemático y simbólico del viejo Alcázar. Por ello desde que se terminaron las obras del pórtico se pensó en decorar sus muros con los mejores lienzos de las colecciones reales⁸³.

Apenas una semana después de su nombramiento como superintendente, la Junta de Obras y Bosques ordenó al veedor de San Lorenzo de El Escorial que los mármoles sobrantes del Panteón, señalados por Alonso Carbonel, se trasladaran al Alcázar para chapar el citado salón⁸⁴. Durante los meses de diciembre de 1630 y enero de 1631 se dio cumplimiento a la orden⁸⁵. En la primavera de este último año el arzobispo de Granada, como presidente del Consejo de Castilla, envió una reveladora carta al concejo madrileño exponiendo las exigencias de Felipe IV para la decoración de esta magnífica pieza⁸⁶. La villa tendría que correr con los gastos de esta obra de chapado y, para empezar, reintegraría a la hacienda real

⁸³ ORSO, 1986, pp. 32-117; y CHECA CREMADES, 1994c, pp. 391-394

⁸⁴ AGP, Registro, libro 25, f. 223 v.º (23-X-1630).

⁸⁵ La certificación de las diferentes partidas de jaspe de Tortosa y mármol de San Pablo que salieron del Escorial fue extraída por el veedor Diego de Quesada de los libros de la contaduría de la obra en 1645 a petición del marqués de Malpica, en AGS, CySR, leg. 310, fs. 374 y ss. (2-I-1645). Los pagos a los carreteros que trasladaron las piedras de San Lorenzo de El Escorial a Madrid, en AV, Contaduría 2-17-1 (XII-1630 y I-1631). Las libranzas fueran firmadas por Sebastián Hurtado y Alonso Carbonel, según las órdenes de Crescenzi.

⁸⁶ La carta quedó copiada en las actas del ayuntamiento, en AV, Libro de Actas 46, f. 419 r.º (12-V-1631).

el valor de los materiales acarreados desde El Escorial. La tasación de los mismos estaría a cargo de Alonso Carbonel y el control de la obra en manos de Crescenzi *conforme a la traça echa*. El resto de los términos no deja lugar a la duda:

*(...) y es obra extraordinaria y de mucho cuydado manda su magestad que en lo que toca a escoxer offiçiales, conçiertos y execucion della se aga por election del marques de la torre y la agan los que él nombrare y pague*⁸⁷.

Además el concejo nombraría a una *persona confidente* entre sus regidores para colaborar con el susodicho. La corporación municipal, como venía siendo habitual en estos casos, negó tener recursos para afrontar este gasto al estar consumidas y empeñadas las sisas aplicadas al Cuarto de la reina. No quedan más datos sobre este proyecto del que ni siquiera sabemos si fue llevado a buen término. Sin embargo la importancia del mismo radicaría, en que por primera vez estos materiales suntuarios, asociados a los espacios emblemáticos de la arquitectura religiosa, se aplicaban a los revestimientos interiores de un palacio español, en sustitución del tradicional alicatado de azulejos y cerámica. Una responsabilidad que, a tenor de lo visto, tiene que ser atribuida al marqués de la Torre. Es importante también porque supone un precedente inmediato de las decoraciones marmóreas que a partir de mediados de 1639 se extenderían por las piezas adyacentes al Salón Nuevo. En este caso los trabajos serían dirigidos por Alonso Carbonel, en su extensión de alumno aventajado del italiano.

Para comprender el impacto que tuvo la remodelación de la fachada del Alcázar hay que retrotraerse hasta por lo menos 1612, fecha del comienzo de la segunda fase de las obras⁸⁸. En febrero de este año se había adjudicado al trío formado por Gaspar Ordóñez, Miguel del Valle y Rodríguez Majano la ejecución de la obra de mampostería, albañilería y cantería de la galería de la reina, desde la cornisa dórica hacia arriba. Este remate suponía un cambio radical en la primitiva idea de Francisco de Mora de regularizar esta parte de la fachada repitiendo la articulación de la vecina galería del rey construida en tiempos de Felipe II, esto es, con un corredor abierto sostenido por columnas exentas. El nuevo plan de Gómez de Mora proponía cerrar ambos corredores con un muro dividido en dos niveles y articulado a base de balcones y pilastras adosadas, siguiendo el modelo marcado por el alzado de la Torre

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ Según la división en etapas de GERARD, 1978, p. 242.

Dorada. Pero la duda surge cuando nos planteamos hasta dónde se quiso extender esta idea de uniformidad y simetría. Y es aquí donde debemos de introducir el problema de las viejas torres centrales que flanqueaban el pórtico de acceso.

Tras una reunión celebrada en casa de don Álvaro de Benavides, en la que participaron entre otros Juan Gómez de Mora, fray Alberto de la Madre de Dios y Pedro de Lizargárate, el ayuntamiento aprobó el 20 de marzo de 1612 el nuevo proyecto de la fachada del Alcázar, en el que se decidía la intervención en las torres centrales. El acta municipal no ofrece ninguna duda a este respecto:

(...) y que las dos torres biejas de palacio se aderezen y pongan conforme a las demas obras de palacio y se les hagan sus chapiteles como las nuevas para que todo el dicho palacio quede con el ornato y puliçia que conbiene (...) se acordo que las dichas ventanas se hagan en el corredor biejo correspondientes a las que se an de poner en el nuevo y las torres biejas se adornen y pongan en la forma quel señor don Gonzalo Manuel dize en su proposiçion⁸⁹.

Así pues la regularización alcanzaría también a los alzados exteriores de las torres viejas, que se cubrirían con los habituales chapiteles de pizarra. Por desgracia las trazas de este proyecto se han perdido y los documentos no son muy explícitos a la hora de describir de qué manera se integrarían con el resto de la fachada y cómo sería el pórtico principal que flanqueaban. Desaparecido Francisco de Mora en agosto de 1610, es lógico atribuir esta modificación a la mano de Juan Gómez de Mora responsable principal de las Obras Reales.

Las obras de la nueva fachada estaban muy avanzadas a finales de 1616 con las galerías a punto de ser cubiertas. A partir de entonces las miradas se situaron en el viejo pórtico, cuya cara exterior había quedado rehundida entre los dos bloques que formaban las nuevas galerías. El nuevo proyecto pasaba por desmontar el viejo pórtico y alinear un telón de piedra, que serviría de entrada principal al palacio, con los muros de las fachadas. En el otoño de 1618 Francisco Esteban cobró 1.400 reales por pintar y dorar

(...) los dos modelos que Su Magestad mandó hazer de la fachada de la

⁸⁹ AV, Libro de acuerdos t. XXX, f. 594 rº (20-III-1612), citado por GERARD, 1978, p. 244; y AV, ASA, 1-160-37 (20-III-1612), citado por BARBEITO, 1992, pp. 94-95.

*portada principal del Alcazar que se saca fuera de los quartos el uno dellos con cohuas y el otro con pilastras y otros tres pedazos de diferentes maneras*⁹⁰.

Se trataría de plasmar a escala las propuestas para los alzados del pórtico, articulados con columnas o pilastras, y para sus respectivos niveles (*pedazos*). Desconocemos quien fue el autor intelectual de estos dos proyectos, pero lo cierto es que pocos días después Crescenzi cobraría 2.682 reales por un modelo de la portada principal que debió dejar terminado antes de volverse a Italia a la búsqueda de bronceistas para el Panteón⁹¹.

Desconocemos cómo terminó el asunto del pórtico y si la propuesta de Crescenzi fue tenida en cuenta por el rey. Lo cierto es que las obras siguieron su curso en esta parte de la fachada y que a finales de noviembre de 1621 —a excepción de su remate y de otras decoraciones como el escudo central— el pórtico estaba terminado. Debió de ser entonces cuando los trabajos se centraron en el acondicionamiento de la torre vieja que se alzaba sobre la galería del rey, la denominada torre del Sumiller⁹². En el verano de 1622 se anotaban diversas partidas de aparejos y cuerdas para *subir la piedra de canteria de las dos torres nuevas que se hacen a los lados del dicho portico*⁹³. Recuérdese que con anterioridad en un informe de 1618 sobre las obras que se habían de hacer en el Alcázar Juan Gómez de Mora contemplaba *continuar la torre del otro lado que llaman del sumiller*⁹⁴. Así se llegaría a la fachada que se puede observar en la conocida estampa de los *Anales* de Khevenhuller (fig. 21) que recoge la entrada solemne del Príncipe de Gales en la plaza de palacio en marzo de 1623. En esta fecha se habían regularizado dos cuerpos de la citada torre, divididos en cuatro tramos, hasta una cornisa que debía de cerrar su alzado. Aunque la estampa no es muy nítida

⁹⁰ AV, Contaduría 3-34-12, pliego 22 (libranza de 19-X-1618). Lorenzo de Viana completó el trabajo pintando de azul y oro los dos modelos y de verde montaña sus columnas, en *Ibidem* (libranza de 27-XI-1618).

⁹¹ Fueron, en concreto, dos pagas de 75.000 y 16.188 maravedíes libradas, en AV, Contaduría 3-34-12, pliego 3 (libranzas de 22-II y 11-IV-1619). Nótese que en el resumen anuales de esta partidas se anotó, tal vez de forma aproximada, la cantidad total abonada a *Juan Bautista Crecencio Pintor por una traça que hizo de la puerta principal de la dicha obra*, en *Ibidem*, pliego 2. La carta de pago de la primera libranza fue publicada, en MARÍAS, 1991, p. 83.

⁹² Sobre el nombre de esta torre Trastámara existen ciertas dudas. En el siglo XVI, como ha evidenciado Veronique Gerard, la situada a la derecha del pórtico se denominaba como torre del bastimento y la de su izquierda como torre del homenaje, en GERARD, 1984, p. 27. Por motivos que se nos escapan la del bastimento era conocida también con el nombre de torre del Sumiller. Años después esta denominación debió de pasar a su hermana de poniente.

⁹³ AV, Contaduría 2-83-1 (5-VIII-1622).

⁹⁴ AV, ASA 4-334-6 (4-VII-1618).

en este aspecto, en los extremos del piso alto se habían sustituido los balcones por dos grandes círculos en resalto al parecer sin trepanar. Detrás de la torre del Sumiller se puede apreciar el perfil de la grúa que daba servicio a esta parte de la obra. Un memorial firmado por Pedro de Lizargárate –en el que solicitaba una ayuda de costa por su trabajo— confirma que en julio de 1623 la torre se encontraba en esta situación pues el aparejador declaraba haber medido los cuartos del rey y de la reina y *las dos torres nuevas*⁹⁵. Una de ellas sería la que cerraba el ángulo sudeste del Alcázar, la torre de la reina; y la otra la prolongación del viejo torreón del homenaje, que a partir de entonces será denominada en la documentación como “torre nueva del Sumiller” o “torre nueva” sin más.

Poco tiempo después se daban las órdenes necesarias para incluir en esta armonización su compañera que caía sobre la galería de la reina. El 27 de noviembre de 1623 Juan de Castro Castillo y Francisco Enríquez de Villacorta, regidores del municipio y comisarios para las obras del Alcázar, mandaron a Gaspar Ordóñez y Miguel del Valle que comenzaran

*(...) la obra que su majestad a mandado hazer en la torre nueva que esta ençima de la galeria de la Reyna nuestra señora metiendo todos los ofiçiales que pudieren trabajar en ella sin alçar la mano hasta acavarla guardando en la execucion de la dicha obra la orden que se les diere por juan gomez de mora maestro mayor de las obras de su majestad*⁹⁶.

La orden vino acompañada con una libranza de 500 ducados a favor de estos maestros⁹⁷. Pero lo cierto es que los documentos y las fuentes gráficas del siglo XVII no corroboran esta segunda intervención. La vieja torre del bastimento permaneció como estaba, sin que se observe ninguna modificación en su aspecto exterior. Algún hecho o circunstancia que desconocemos debió de provocar una parada de las obras de la fachada lo que explicaría que hasta principios de 1628 no se planteara la ejecución de la cubierta de madera de la nueva torre del Sumiller. Es decir, esta construcción renovada estuvo a la intemperie durante más de cuatro años sin que sepamos el motivo de semejante abandono. En diciembre de 1627 Miguel

⁹⁵ AV, ASA 4-334-6 (4-VII-1623).

⁹⁶ AV, ASA 1-161-14 (27-XI-1623), citado por BARBEITO, 1990, p. 105.

⁹⁷ Por cuenta de lo que montare y hubiere de haber de la obra que en la torre nueva que an de açer en

del Valle y Gaspar Ordóñez presentaron una petición que, por el interés de su testimonio, merece la pena abusar de la transcripción:

(...) que la torre grande de cantería que arrima a la puerta principal de palacio y cae sobre la galeria del Rey adonde esta la grua esta descubierta y todas las aguas que caen llovediças, caen ençima de una bobeda y se consumen por los lados en las paredes viejas y la carga que tienen ençima es muy grandisima y combiene que se cubra la dicha torre de proposito o de prestado (...) y asimismo diçen que la grua esta podrida y con los ayres puede dar con el pescante ençima del salon dorado questa ençima del portico en el quarto del Rey y haçer muy grande estrago⁹⁸.

El corregidor de Madrid don Francisco de Brizuela y Cárdenas solicitó a Gómez de Mora, Jerónimo Fernández y Pedro de la Pedrosa un informe sobre el contenido de este memorial. Los dos últimos, que a la sazón eran alarifes de la Villa, recomendaron la ejecución de una cubierta de *proposito y como a destar para siempre o de prestado de madera y teja a quatro aguas*⁹⁹. Pocos días después se remató en Lorenzo de Salazar el desmontaje de la grúa¹⁰⁰. Pero hasta enero de 1629 no se dio luz verde a la construcción de una cubierta provisional según la traza y condiciones firmadas por los citados Jerónimo Fernández y Pedro de la Pedrosa¹⁰¹. La obra fue adjudicada, según se anota en un mandamiento de Tomás de Angulo, al maestro de obras Cristóbal Gómez por un montante de 500 ducados. Es entonces cuando se detecta por primera vez la presencia del aparejador Carbonel. El 16 de febrero el susodicho Gómez se comprometió a realizar la cubierta de madera a satisfacción de Tomás de Angulo y Alonso Carbonel¹⁰². Nótese la ausencia del maestro mayor en todas estas diligencias de 1628 y 1629.

Recapitulando, antes de seguir con el relato de los acontecimientos, todo parece

el dicho real palacio ençima de la galeria de la reina nuestra señora, en AV, ASA 4-334-6 (1º-XII-1623).

⁹⁸ AV, ASA 1-161-31 (14-XII-1627).

⁹⁹ *Ibidem* (25-V-1628).

¹⁰⁰ Para el desmontaje de la grúa en el mes de junio presentaron oferta Marcos de Sabugal y Lorenzo de Salazar, en *Ibidem* (9 y 14-VI-1628).

¹⁰¹ *Ibidem* (9-I-1629).

¹⁰² *Ibidem* (15 y 16-II-1629).

indicar que Gómez de Mora optó por conservar las viejas torres y modificar su aspecto exterior. A su mano hay que atribuir la armonización de sus alzados con el resto de la fachada. Hasta 1619 todo discurrió según lo aprobado por el municipio madrileño. Es a partir de la noticia del modelo pagado a Crescenzi cuando se debieron de introducir las primeras modificaciones en el proyecto del arquitecto real, en concreto, en lo que respecta a la configuración del pórtico principal. La construcción siguió su curso hasta que se detuvo a finales de 1623. Los únicos cambios producidos desde entonces hasta 1628-29 fue la demolición de la grúa, que suponía en la práctica el final de esta intervención, y el montaje de una cubierta de prestado sobre la torre del Sumiller.

Así las cosas, en el contexto de los problemas judiciales que soportaba el arquitecto mayor y sus maestros de confianza, fue nombrado superintendente de las Obras Reales Giovanni Battista Crescenzi. Los acontecimientos no se iban a hacer esperar. Los primeros movimientos se detectan el 2 de diciembre de 1630, cuando se compraron al maestro de obras Tomás de San Martín 191 pies de tablones para construir un andamio que iba a servir para derribar *la torre nueva de piedra berroqueña que es la que llaman del sumiller que está en la fachada de palacio*¹⁰³. La cita es muy clara. Se estaban refiriendo a la torre renovada por Gómez de Mora, la que se erigía sobre la nueva galería del rey. La madera fue tasada por Carbonel y la cantidad se libró por orden del marqués de la Torre. Dos días después y con los mismos protagonistas se adquirieron al herrero Nofre de Aragón diversas cantidades de hierro para el mismo cometido. En total más de 200 libras de este material en forma de barras y abrazaderas de diferentes tamaños, dos pernos y cuatro chapas para las roldanas, clavijas, etcétera¹⁰⁴. El día 9 el citado Tomás de San Martín y Sebastián de Chavarria comenzaron a cobrar diversas cantidades por construir los andamios y el ingenio de madera para el mismo derribo. Esta infraestructura estaba terminada y tasada a principios del mes de mayo de 1631. Carbonel firmó la tasación y la libranza de pago, esta última en compañía de Sebastián Hurtado¹⁰⁵. ¿Dónde estaba Gómez de Mora?

El derribo de la torre debió de comenzarse pocos días después para suspenderse hasta

¹⁰³ AGP, SA, leg. 5208, pliego 54 (2-XII-1630).

¹⁰⁴ AGP, El Pardo, C^a 9391, exp. 7 (4-XII-1630). Tres días después se adquirían a un latonero dos guijos de bronce para jugar las poleas del ingenio, en AGP, SA, leg. 5208, pliego 55 (17-XII-1630). Y el 18 de marzo de 1631 se compraban dos vigas de madera para la cabrilla, en *Ibidem*, pliego 56. Todas las libranzas se expidieron según la orden de Crescenzi y las tasaciones de Carbonel.

¹⁰⁵ En total fueron tres pagos previos de 2.600 reales y un cuarto de 1.540 después de la tasación, en AGP, Felipe IV, leg. 1 bis, pliego 573 (9-XII-1630); y pliego 592 (6-V-1631).

mayo de 1632 sin que sepamos los motivos¹⁰⁶. Casi al mismo tiempo que se construían los andamios se procedió a demoler los talleres situados en la plaza de palacio junto a las cocheras, que durante varios años habían servido de almacén y lugar de trabajo a los maestros que se habían encargado de construir la fachada. La orden venía firmada por el presidente del Consejo de Castilla y por el marqués de la Torre. La madera y los cascotes procedentes de este derribo se vendieron al mejor postor, previa tasación de Carbonel¹⁰⁷.

El 2 de mayo de 1632, tras una reñida puja iniciada dos meses antes, el maestro de cantería Juan Francisco de Sormano y su fiador del mismo oficio Juan Guillén de Bona se adjudicaron la obra del derribo de la torre nueva¹⁰⁸. Las condiciones se basaron en un sencillo acuerdo: los maestros se quedarían con una sexta parte de la piedra bajada a la plaza del Alcázar y el rey con el resto, además de todas las cornisas y ventanas desmontadas. Los contratistas se comprometían a almacenar estos materiales en la munición de palacio y a depositar en el parque toda la broza procedente del derribo. Las condiciones previas del primer pregón fueron firmadas por Alonso Carbonel, mientras que todas las órdenes para proceder a los pregones, aceptar posturas y rematar la obra provinieron del marqués de la Torre, quien personalmente firmó todos los autos. Muchas de las piedras procedentes de este derribo se reutilizaron en la fábrica del Cuarto Real de San Jerónimo que ya a principios de 1632 presentaba una actividad constructiva creciente¹⁰⁹. La última noticia sobre esta obra data de marzo de 1634, cuando los canteros Francisco del Río y Miguel de Collado recibieron de manos de Cristóbal de Medina 800 reales por la medición y tasación de los materiales

¹⁰⁶ Algo se debió de hacer en este derribo porque en febrero de 1632 el cantero Martín de Egusquiza compraba treinta y siete piedras berroqueñas que se habían bajado de la torre nueva del Sumiller conforme a la medida y concierto que Carbonel había hecho, en AGS, CMC, 3ª época, leg. 1450, cuenta de cargo (26-II-1632). Lo más curioso del caso es que Juan Gómez Mangas, pagador del Alcázar, recibió esta cantidad de manos de Mateo de Solís, también pagador pero de la fábrica de la Cárcel Real donde al parecer trabajaba el cantero. Por lo que se supone que algunos sillares del Alcázar fueron reutilizados en esta obra, de la que tan poco sabemos todavía.

¹⁰⁷ Así el pagador Juan Gómez Mangas recibió 1.212 reales de Juan de Mondéjar y Francisco de Benavente por alguno de estos materiales, en AGS, CMC, 3ª época, leg. 1450 (29-IV-1631).

¹⁰⁸ La puja fue larga y reñida. Participaron además del citado Sormano, Francisco de Mena —al que más tarde se le conocerá como contratista de la Torre de la Parada— y Cristóbal Gómez. El primer pregón ofrecía la mitad de los materiales desmontados de la torre. Juan Francisco de Sormano se obligó como principal saliendo como sus fiadores el citado Bona y un maestro espadero llamado Manuel de Medina, en AGP, SA, leg. 71 bis (2-V-1632). Todos los detalles de la obligación, con las condiciones, pregones, subasta y posturas, en AHPM, pr. 5283, fs. 163-175 r.º (2-V-1632).

¹⁰⁹ Por orden del marqués de la Torre se llevaron a este destino 525 pies cúbicos de la piedra del derribo, en AGP, SA, leg. 712 bis (20-III y 16 VI-1632)

desbaratados de la torre nueva del Sumiller¹¹⁰. Creemos que con esta noticia se cerraba la etapa principal, de la construcción de la fachada del Alcázar, cuatro años después de que Veronique Gérard la diera por terminada.

Esta decisiva intervención que acabamos de narrar fue dirigida personalmente por el nuevo superintendente de las Obras Reales, quien además en enero de 1631 —como ya tuvimos ocasión de señalar— fue revestido con amplios poderes para actuar en esta fábrica con absoluta libertad. Junto a él participó en las labores técnicas el aparejador mayor con total independencia de Gómez de Mora, a quien no se le cita en ningún documento relacionado con esta demolición. Hay que comprender que la desaparición de la torre del Sumiller ahonda más si cabe el mal momento que vivía el maestro mayor, acorralado por las graves acusaciones relacionadas con esta construcción que tantos sinsabores le acarrearía. El meticuloso y limpio proceder de Crescenzi y Carbonel —apretando a los contratistas en las posturas, vendiendo los materiales de derribo o echando mano de diferentes maestros— contrastaba y ponía en evidencia el casi monopolio ejercido durante muchos años por los Valle y compañía en las Obras Reales o los elevados precios en que eran contratadas sus obras.

En lo puramente arquitectónico chocaban dos concepciones divergentes sobre la disposición de la fachada del Alcázar cuyas últimas consecuencias se manifestaban en la presencia o no de las torres centrales. Como ya hemos visto Gómez de Mora fue el responsable de su mantenimiento y adaptación al nuevo proyecto, mientras que Crescenzi no dudó en demoler la remozada unos pocos años antes. En el primer caso, a pesar de los esfuerzos de Barbeito, la reconstrucción de lo que hubiera podido ser el proyecto del conuense no resulta satisfactoria. Es hasta cierto punto creíble que en 1612 hubiera deseado armonizar todo el alzado de la fachada prolongando el ritmo de balcones y pilastras adosadas de la torre del rey a las galerías, e incluso a las torres centrales. Pero parece descabellado pensar que hubiera diseñado un pórtico constreñido por las dos elevaciones centrales. Su anchura desproporcionada y sus estilizados chapiteles no encajaban tampoco con los volúmenes de las torres de las esquinas. En este punto flaquea la interpretación del citado investigador, quizás porque no tuvo en cuenta la paternidad del pórtico¹¹¹.

Éste se adapta más o menos bien a la propuesta formulada por Crescenzi en 1630 con

¹¹⁰ AHPM, pr. 5809, f. 151 r.º (13-III-1634).

¹¹¹ BARBEITO, 1990, pp. 103, 105-107.

el derribo de la torre del Sumiller: una fachada dominada por la horizontalidad de las galerías laterales y compensada en los extremos por las torres del rey y de la reina, y en el centro por un lienzo principal que marcaría el eje de simetría del conjunto. Esta propuesta pasaría por aceptar que la maqueta del pórtico propuesta por Crescenzi fuera llevada a la realidad. Esto es, que en el corazón del proyecto de Gómez de Mora se hubiera trasplantado un elemento extraño procedente del haber del italiano; y que, una vez reedificada la nueva torre del Sumiller, hubiera quedado en evidencia su incompatibilidad con él. La cuestión deriva pues en una nueva pregunta, ¿a quién pertenecería la articulación del pórtico? La respuesta pasa en primer lugar por concretar cómo eran sus características a finales de la década de los veinte. Por desgracia las fuentes gráficas son casi inexistentes en este periodo y muy escasas en el resto del siglo. La stampa de los *Anales* de Khevenhuller (fig. 21) poco o nada ayuda en este caso. Apenas sirve para verificar que estaba delimitado y dividido en tres calles verticales por pilastras pareadas superpuestas en otros tantos niveles. La central, además de ser más ancha, culminaba en un cuarto tramo, unido al inferior por dos aletones, donde se instaló el escudo real. El coronamiento final estaba sin terminar en 1623. Destacan en el piso bajo, en torno a la portada principal, los cuatro pedestales que servían de nacimiento a los citados soportes. Dejando de lado por ahora la maqueta del Museo Municipal, hay que esperar hasta el plano de Texeira (1656) para conocer una nueva imagen de la fachada (fig. 22) que por su falta de detalle no nos sirve en nuestro estudio. Sucede lo mismo con el dibujo del viaje de Cosme de Médicis (1668-1669).

Sin embargo en la stampa (fig. 23) de Meunier (1666) se puede observar con mayor claridad cómo quedó la cara principal del Alcázar después de la demolición de la torre del Sumiller, en especial su eje central donde se concentraba la decoración. A los datos anteriores se puede añadir que las columnas que flanqueaban su acceso era exentas y estaban ligeramente adelantadas para sostener el balcón del primer piso. Era éste el punto más destacado en el centro de la fachada. Tras el acostumbrado antepecho metálico se abría un amplio vano con los perfiles en resalto. Se cubría con un frontón curvo y partido cuyo remate sobrepasaba el entablamento e invadía los límites del cuerpo superior. Una transgresión — habitual en portadas y retablos de la época— que chocaba más si cabe con la perfecta ordenación del ventanaje dispuesto en las galerías por Gómez de Mora. También se puede apreciar en esta vista del Alcázar que todos los soportes que configuran el pórtico sobresalen del muro con mayor amplitud que sus vecinos de las galerías.

Quizás uno de los aspectos más innovadores de la propuesta de Crescenzi pueda ser la secularización de un elemento que había tenido una especial relevancia en la arquitectura religiosa, nos referimos a las aletas que facilitaban la transición entre el eje horizontal de la fachada y el vertical que recorría el centro de la misma. Una licencia que desnaturalizaba una solución que era habitual en las iglesias de más de una nave a diferente altura. No resulta fácil encontrar una aplicación parecida en la arquitectura civil europea y menos aún en la española. Por lo que hay mirar, como suele ser habitual en estos casos, a las fuentes arquitectónicas de la época. Una vez más las bases de esta transgresión las podríamos encontrar en los imaginativos diseños de las portadas manieristas de Sebastiano Serlio. El uso profano que daba a los aletones abría el camino a nuevas experiencias que aunque escasas no tardarían en llegar, por ejemplo, en uno de los terrenos mejor abonados por la teoría artística del boloñés, el palacio-castillo de Fontainebleau. Entre 1568 y 1571 Francesco Primaticcio (1504-1570) aplicó esta fórmula en la crujía de Carlos IX del patio de la Fontaine¹¹². Remarcó el centro de su fachada con un eje vertical de tres calles coronado con un cuerpo sobresaliente que se unía al inferior con dos aletones. Esta disposición, como adelantamos, no tuvo una especial divulgación a pesar de haber sido reproducida en *Le Second volume des plus excellents bastiments de France* (1579) por Jacques Androuet Du Cerceau.

Así pues soluciones imaginativas que a partir de la heterodoxia serliana habían sido puestas en práctica en diferentes lugares —sin que con ello veamos influencias del ejemplo francés en el español— por artífices que conocían de primera mano las fuentes manieristas. Ahora bien tampoco hay que olvidar la más que probable influencia que ejercieron los aletones más famosos de la arquitectura española, los que discurrían en la fachada principal del monasterio de San Lorenzo del Escorial. Su disposición, en el seno de una fachada de profundo desarrollo horizontal, era el antecedente más próximo del Alcázar de Madrid, aunque eso sí, en un edificio de carácter religioso.

La fachada de Crescenzi, entendida en estos términos, ofrecía una solución sencilla y coherente, además de barata para las arcas municipales y reales. La manifiesta horizontalidad lograda por la igualación de las galerías diseñadas por Gómez de Mora quedaría compensada por la elevación vertical de un eje central, el pórtico, y dos extremos, las torres Dorada y de la

¹¹² Más conocida tiempo después por cobijar la Belle Cheminée, se trata de la empresa arquitectónica más importante acometida por Primaticcio en Fontainebleau, estudiada en DIMIER, p. 63; y SAMOYAUULT, pp. 118-119. Un resumen de su construcción en el contexto de la arquitectura del palacio, en BOUDON Y BLÉCON, pp. 72 y 192.

reina. Una estructura, por ejemplo, repetida a menor escala y diferente proporción en la fachada de la Cárcel Real, muy común en la arquitectura española de su tiempo sin que tengamos que recordar ejemplos foráneos. Y obviamente era una solución conocida y empleada por los Mora. Aquí reside a nuestro modo de ver la gran incógnita que no puede ser explicada con los datos que manejamos en la actualidad, más aún si tenemos en cuenta que en su defensa impresa de las acusaciones de fraude ni siquiera menciona la existencia de las torres flanqueando el pórtico. ¿Por qué Gómez de Mora no quiso derribar las torres de los Trastámara? Conocida su sobrada capacitación técnica para analizar la arquitectura sólo se nos ocurre pensar —en el campo de la hipótesis— que tal vez pudo haberse topado con inconvenientes de orden tectónico que hubieran desaconsejado su demolición.

Comprobaba la responsabilidad de Crescenzi en el derribo de la torre del Sumiller cabe plantearse la paternidad de la maqueta o modelo (fig. 24) que se conserva en el Museo Municipal de Madrid. Como ya ha sido señalado por Barbeito, nada tendría que ver con los proyectos de los Mora¹¹³. El modelo fue realizado para materializar en pequeña escala tridimensional un proyecto o una idea que se deseaba enseñar al comitente para su aprobación, un recurso, ya conocido en España y muy utilizado por los arquitectos de Felipe IV, que hunde sus raíces en el tratado de Filarete¹¹⁴. Tal vez al tratarse de dos demoliciones sucesivas sobraban las trazas del proyecto, a excepción de las del ingenio, y era más aconsejable utilizar medios que favorecieran la representación de la idea en toda su extensión.

El modelo mostraba la regularidad y simetría de una fachada sin las torres de los Trastámara y con el chapitel de la nueva de la reina terminado. Quizás en un intento de mejorar la proporcionalidad de sus partes el responsable de la idea prescindió de dos tramos verticales de ventanas en cada lado, situando diez en vez de los doce que poseía. Éste podía ser uno de los puntos débiles del proyecto planteado en la maqueta: el eje horizontal, dada su longitud, prevalecería sobre la vertical del central y, sobre todo, al ser más estrechas las torres, sobre los extremos. Además se puede extraer una intención más observando la posición solapada sobre la fachada principal de las elevaciones (fig. 24) que sobresalían en el lado norte del Alcázar. Parece que su autor quería calibrar la altura alcanzada por los citados ejes verticales con respecto a los volúmenes secundarios que descollaban de la silueta del

¹¹³ En cuanto a la cronología nos ratificamos en los datos aportados por Barbeito: la maqueta representaría el Alcázar entre 1630 y 1646, en BARBEITO, 1992, pp. 158-159.

¹¹⁴ MILLON, pp. 32 y 70.

edificio; esto es, se trataba de ver cómo quedaría la fachada desde un punto visual frontal y lejano, tal vez, desde las caballerizas, al otro lado de la plaza de palacio.

Como complemento de este conjunto se pensó fabricar una fuente en la plaza de palacio. El 28 de julio de 1631 un decreto real ordenaba a la villa que condujera el agua necesaria para alimentar esta obra y, de paso, las necesarias del Alcázar según *dixere el marques de la Torre*¹¹⁵.

No queda más que relacionar al responsable de la demolición de la torre del Sumiller con la ejecución de este modelo de la fachada o el de su pórtico (1619). Un Crescenzi con criterio estético más que sobrado, capaz de plantearse una alternativa puramente arquitectónica a gran escala teniendo en cuenta la condición estructural de la fábrica y el desarrollo técnico de su propuesta, pues no en vano hay que atribuirle también la disposición de los andamios y del ingenio que facilitaron esta delicada operación de derribo.

4. OTRAS INTERVENCIONES.

Casi al mismo tiempo que se iniciaban las gestiones para derribar la torre del Sumiller se contrató la obra del zaguán, cubierta y paso de la Casa Real del Pardo¹¹⁶. El 11 de diciembre de 1630 el maestro de obras Cristóbal Gómez suscribió su obligación según las condiciones redactadas por Alonso Carbonel y *conforme a una traza que está firmada del señor marqués de la Torre*¹¹⁷. El documento no ofrece muchos datos sobre la localización de esta nueva construcción que nosotros situamos fuera de los límites del complejo palaciego, justo delante del puente que salvaba el foso en su lado oriental. Para empezar decir que este nuevo edificio de carácter funcional nada tenía que ver con el otro puente que daba paso a la puerta principal del palacio —hoy en la denominada fachada de los Austrias— ni con el portalón que franqueaba la entrada al Sitio desde el camino de Madrid. Este último ya existía a principios del siglo XVII como se puede apreciar en la vista panorámica (1602) de Jean L'Hermite.

No nos ha llegado prácticamente ningún documento gráfico sobre este zaguán. Su tejado a cuatro aguas y dos de sus muros apenas se pueden apreciar en una vista del palacio

¹¹⁵ AV, ASA 1-92-4 (28-VII-1631), citado por MOLINA CAMPUZANO, p. 11.

¹¹⁶ La noticia sobre esta obra fue dada a conocer a partir de la información proporcionada por una de sus libranzas, en AGS, CMC, 3ª época, leg. 1955, citado por AZCÁRATE RISTORI, 1962a, p. 525.

¹¹⁷ AGP, El Pardo, Cª 9393, exp. 1 (11-XII-1630).

(fig. 25) pintada desde el sudeste por Miguel Ángel Houasse (1680-1730). Su planta se percibe de forma diminuta en el proyecto del camino real del Pardo firmado en el mismo siglo por Sebastián de Rodolphe. Debió de desaparecer en la ampliación del palacio dirigida por Sabatini.

Como aclara la propia escritura la nueva construcción serviría para que el rey tomara el coche con mayor comodidad. Es muy probable que se tratara de potenciar este acceso del palacio que disfrutaba de un indudable carácter privado, al estar al otro lado de la entrada principal del Sitio. Además una vez de atravesar el pequeño puente se ingresaba en un zaguán situado a pocos metros de la escalera que subía a la galería del rey.

El nuevo acceso se compondría de dos partes: un zaguán construido de nueva planta y un paso resguardado que cubriría el puente hasta el ingreso al palacio. El primero se levantaría de ladrillo colorado sobre un basamento de piedra que nacería de los cimientos. Sus cuatro esquinas se reforzarían por otras tantas pilastras del mismo ladrillo sobre las que descansarían las soleras de la cubierta empizarrada a cuatro aguas. En cuanto al puente, sobre los pedestales que conformaban su pretil se situaría un *cuerpo de pilastras* que iba a sostener una armadura también empizarrada a dos vertientes. Aunque la escritura no lo señale es muy probable que ambas estructuras estuvieran unidas. A la vista del cuadro de Houasse la planta rectangular del zaguán correría paralela a la crujía oriental del palacio y perpendicular al puente.

Cristóbal Gómez se comprometió a terminar esta obra *a satisfacción del dicho señor marqués y del aparejador maior de las Obras Reales*. Sin que sepamos el motivo la obra se prolongó hasta 1639, cuando Alonso Carbonel tasó la nueva construcción¹¹⁸. Consta en la documentación que el cantero trasmerano Pedro de la Peña, el que años después sería aparejador del Alcázar, talló los cuatro pedestales y las *almohadas* de la portada, tasados también por el manchego¹¹⁹.

Pocos días antes del nombramiento de Crescenzi como superintendente de las Obras Reales se debió de firmar la escritura de obligación para construir el nuevo Juego de Pelota en el Alcázar de Madrid. Al parecer el paredón que limitaba uno de sus lados seguía provocando derrumbes que hacían peligrar la estabilidad del recinto. Un informe de Carbonel aconsejaba la reparación de un pilar de ladrillo sobre el que cargaba su armadura. El cuarto

¹¹⁸ AGP, El Pardo, C^a 9393, exp. 1 (11-XII-1630).

¹¹⁹ AGP, Felipe IV, leg. 1 bis, pliego 633 (19-VII-1632).

desde el que Felipe IV veía jugar a pelota amenazaba ruina por la presión y los desprendimientos del citado paredón. El 30 de septiembre de 1630 la Junta decidió proceder a su reparación a la mayor brevedad¹²⁰. Pero pocos días después, quizás ante la mala solución de los reparos, debió de cambiar su opinión pues el 12 de octubre Juan de Mondéjar, Francisco de Benavente y Lorenzo Fernández de Salazar recibían 300 ducados como primera paga de la construcción del nuevo Juego de Pelota¹²¹. Carbonel se encargó de las condiciones y los precios mientras que Gómez de Mora lo hacía de sus trazas. Mondéjar y Benavente eran dos maestros de obras con experiencia contrastada en este tipo de obras de albañilería y mampostería. Casi al mismo tiempo contrataron la realización de las primeras tapias de las cercas del todavía Cuarto de San Jerónimo con intervención expresa del nuevo superintendente. Lo mismo cabe decir de Lorenzo Fernández de Salazar, un maestro que llegaba a la construcción a través de la práctica de la carpintería.

Un mes después, a mediados de noviembre, se detecta ya la intervención directa del marqués de la Torre en esta obra. El pagador Gómez Mangas recibía 3.000 ducados del protonotario Jerónimo de Villanueva para la construcción del nuevo Juego *para que se gastasen (...) a disposición del señor Marqués Juan Bautista Creçençio*¹²². Vemos pues un ejemplo muy temprano de la financiación que alimentará años después la construcción y la decoración de obras tan emblemáticas como el Buen Retiro o la Torre de la Parada, bien a través de ingresos ordinarios o de los célebres gastos secretos, siempre controlados en ambos casos por el citado Villanueva.

Más allá de este control económico parece que Crescenzi fue el responsable de una serie de cambios que alteraron el proyecto original de forma significativa. El nuevo Juego de Pelota estaba terminado en lo fundamental a finales del invierno de 1631, cuando Ginés Carbonel se empleaba a fondo en la pintura del tejazoz y de los pilares¹²³. El 6 de junio los

¹²⁰ AGS, Registro, libro 25, fs. 221 v.º-222 r.º (30-IX-1630).

¹²¹ La primera libranza en AGS, CMC, 3ª época, leg. 1450 (12-X-1630). No se conserva la escritura de obligación. Los escasos datos referentes a la autoría de las trazas y las condiciones se recogen en el texto de las numerosas libranzas que se otorgaron. Aunque sin citar las fuentes, la participación de estos maestros se recoge, en BARBEITO, 1992, p. 126.

¹²² AGS, CMC, 3ª época, leg. 1450 (16-XI-1630).

¹²³ Según cuatro libranzas de 5 y 13 de marzo, 4 de abril y 12 de mayo en las que recibió 2.600 reales, en AGP, Felipe IV, leg. 1 bis, pliego 584. El 12 de noviembre Ginés Carbonel solicitaba a la Junta que se tasaré la obra por dos personas *christianas y desapasionadas*, en AGS, CySR, leg. 336 (12-IX-1631). El dorador Lorenzo de Viana tasó toda la obra en 4.400 reales, por lo que se le libraron otros 1.800 reales, en AGS, CMC, 3ª época, leg. 723 (19-IX-1631). Cobró 100 reales el 17 de noviembre de 1631 por pintar de azul los números

maestros contratistas elevaron un memorial a la Junta de Obras en el que reclamaban una compensación por los gastos añadidos que les habían supuesto los citados cambios. Se quejaban textualmente de que la obra *se alteró y mudó de pensamiento* sin que el aparejador hubiera modificado los precios contratados; y, en concreto, de que la madera de *tosco* y el tapial previstos en la escritura se convirtieran en madera labrada y en mampostería respectivamente¹²⁴. La Junta decidió consultar el tema con el marqués de la Torre para pocos días después dar el visto de bueno a una compensación de ciento y cincuenta ducados. En los preliminares de este último acuerdo se reconocía de forma explícita la alteración de la traza y las condiciones originales¹²⁵.

El nuevo Juego de Pelota se construyó sobre el mismo solar que ocupaba el antiguo, en el lado norte del patio de la Tapicería, frente a la Galería del Cierzo (P20)¹²⁶. Para ello se fortaleció el paredón que cerraba aquel frente con la construcción de muchos metros de mampostería. Parece que, como el anterior, tenía en su interior un patio abierto de planta rectangular donde se situaba la cancha de juego. En torno a él se articulaba una galería también abierta que se cubría en el perímetro de sus cuatro lados con un tejazo a una sola agua, a modo de colgadizo, sostenido a su vez por unos pies derechos¹²⁷. La madera vista de toda esta estructura se pintó de azul y blanco. El resto del edificio se cubría con un entramado de madera sobre pilares de ladrillo entre los que se distribuían las diferentes estancias. El acceso principal daba al citado patio de la Tapicería. No resulta sencillo evaluar los cambios introducidos por Crescenzi en el proyecto original de Gómez de Mora. La introducción de más pies de mampostería, en vez de tapial, parece que iba encaminada a reforzar el paredón sobre el que descansaba uno de los lados del Juego¹²⁸. La madera *labrada*, el otro de los

del Juego de Pelota, según la tasación de su hermano Alonso, que se le libraron por orden del marqués de la Torre, en AGP, Felipe IV, leg. 1 bis, pliego 614 (17-XI-1631).

¹²⁴ AGS, CySR, leg. 336, f. 131 (6-VI-1631).

¹²⁵ AGP, Registro, libro 25, f. 263 v.º (12-VII-1631). La última libranza, una vez tasada toda la obra, se otorgó el 23 de julio, en AGS, Felipe IV, leg. 1 bis, pliegos 602-603 (23-VII-1631). La albañilería y carpintería costarían más de 70.000 reales, una vez rebajados los 5.270 reales de los materiales procedentes del derribo del antiguo tasados por Carbonel.

¹²⁶ Se hace eco de su nueva construcción en este lugar, CARDUCHO, p. 428.

¹²⁷ A poco de comenzar las obras Alonso Carbonel tasó una partida de madera de 414 pies de vigas para los pies derechos del nuevo Juego, en AGP, SA, leg. 5208, pliego 53 (19-X-1630). La parte exterior de los pies derechos, más expuesta a la lluvia, se pintó al óleo de color blanco según las libranzas cobradas por Ginés Carbonel, en AGP, Felipe IV, leg. 1 bis, pliego 584 (5-III-1631).

¹²⁸ En la tasación final se indica que en toda la obra del Juego de Pelota se construyeron 13.114 pies de mampostería formando la partida más numerosa. Por cierto, cada pie de mampostería fue pagado a veintiséis maravedíes, en AGS, Felipe IV, leg. 1 bis, pliegos 602-603 (23-VII-1631).

cambios, debió de situarse en el patio abierto quizás para dotar a toda esta zona de un sentido más decorativo intensificado por la bicromía del azul y blanco. No parece que esta fortificación fuera suficiente pues en septiembre de 1633 se produjo un derrumbamiento que afectó a buena parte de la construcción y estuvo a punto de atrapar a un pintor que estaba repasando los números de la cancha¹²⁹.

El año de 1631 se cerraría con una intervención modesta de la que apenas tenemos información. Se trata de la construcción de una pared que delimitaba el plantel del jardín de los Emperadores, que como se sabe estaba situado bajo la torre dorada, en la fachada del Alcázar. El 31 de julio Miguel del Valle y Gaspar Ordóñez recibían la última libranza de pago por esta obra, cuya tasación, así como su traza y condiciones, fue realizada por Alonso Carbonel¹³⁰.

A partir de 1632 comienzan las obras en las bóvedas del Cuarto de Verano de los reyes. Con este nombre se conocía a una serie de habitaciones situadas en el ala septentrional del Alcázar que discurrían, formando un ángulo recto, en la parte trasera del patio de la reina y bajo la crujía donde se había instalado el conde-duque de Olivares¹³¹. Su posición baja y su orientación norteña le convertían en un lugar fresco adecuado para soportar la canícula del verano. Además permitía una buena visión de la plaza de la Priora y una salida directa a los llamados jardines de las bóvedas. Este conjunto de estancias de carácter íntimo y retirado — otrora bajas y oscuras como consta en la descripción que hiciera de ellas Vicente Carducho¹³² — se empezaron a acondicionar en torno a 1623, quizás a iniciativa del conde-duque quien de esta manera se aseguraba la proximidad física al monarca¹³³. Los inventarios del siglo XVII son prolijos en datos sobre la magnífica decoración de esta zona del Alcázar¹³⁴.

La primera intervención que hemos documentado se produjo en el llamado Cuarto bajo de Verano de la reina, que debiera situarse tras el patio del mismo nombre. La escritura de obligación fue firmada, tras las acostumbradas posturas, por Cristóbal Gómez el 6 de

¹²⁹ BNM, ms. 9404, f. 84 r.º, citado por BARBEITO, 1992, pp. 126-127.

¹³⁰ Confesaban recibir de Cristóbal de Medina 11.286 reales, teniendo ya cobrados por este mismo concepto 5.500, en AHPM, pr. 5806, f. 472 r.º (31-VII-1631).

¹³¹ Distribuidas en dos niveles según BARBEITO, 1992, p. 154.

¹³² CARDUCHO, p. 427.

¹³³ BARBEITO, 1992, pp. 143 y 154.

¹³⁴ VOLK, pp. 513-529; y CHECA CREMADES, 1994b, pp. 405-407.

marzo de 1632¹³⁵. Este maestro de obras se comprometía a realizar la reforma conforme *a la traza que le será entregada por el dicho Alonso Carbonel* y a satisfacción del marqués de la Torre. Por desgracia la escritura no es muy explícita sobre el número de bóvedas rehabilitadas en esta ocasión. Casi al mismo tiempo se iniciaban las gestiones para completar esta intervención, esta vez en la torre Bahona y en las denominadas “secretas” del Cuarto bajo de la Reina¹³⁶. Entendemos que se trataba de las bóvedas que avanzaban por este ala norte hasta la citada torre, situada en el ángulo nordeste del Alcázar. La obligación de la obra recayó en Miguel del Valle, fiado, cómo no, por su compañero Gaspar Ordóñez¹³⁷. Entre los papeles de la escritura se incluyen los memoriales que relatan las gestiones llevadas a cabo por el ayuntamiento. La maquinaria administrativa se puso en marcha a partir de un decreto real de 4 de marzo en el que Felipe IV ordenaba que la villa financiara esta intervención. El arzobispo de Granada, como miembro principal de la Junta de Obras y Bosques, se reunió con los regidores de la villa para resolver sobre el tema, pues las obras debían de estar terminadas antes de la vuelta del rey que se hallaba fuera de palacio. Decidieron que éstas se hicieran *conforme a la traza de Juan Gómez de Mora o de Alonso Carbonel*; y que se encargara a Miguel del Valle su ejecución, sin subasta de por medio, a satisfacción del marqués de la Torre. El caso es que dos días después se reunió una comisión formada por Crescenzi, Carbonel y los regidores Lorenzo del Castillo y Francisco de Sardeneta en la que se establecieron los precios y los demás detalles técnicos. En esta reunión se decidió también ordenar la construcción de la armadura a cuatro aguas de la Torre Bahona.

Curiosa esta manera de proceder de los responsables de la obra. No otorgaban mayor importancia a que la traza fuera dibujada por el maestro o por el aparejador mayor. Lo cual indica que Carbonel, apoyado por Crescenzi, seguía disfrutando de una consideración igual o superior a la de Gómez de Mora. Poco más podemos decir de esta segunda intervención que afectó al Cuarto de Verano de la reina¹³⁸.

La tercera afectó al llamado corredor del jardín de los Naranjos que identificamos con el de las bóvedas, esto es, con el que discurría enfrente de las habitaciones de la reina en el

¹³⁵ AHPM, pr. 5283, fs. 177-184 (6-III-1632).

¹³⁶ Nótese que en la descripción de Cassiano dal Pozzo se menciona en esta misma parte del Alcázar la existencia de una saleta que daba al *giardino* secreto de la reina, en CHECA CREMADES, 1994b, p. 405.

¹³⁷ AHPM, pr. 5807, fs. 376-382 r.º (29-IV-1632).

¹³⁸ Dada la premura exigida la obra debió de ejecutarse a buen ritmo. El mismo día en que Valle firmó la escritura recibió 4.000 ducados de la primera paga, en AHPM, pr. 5807, fs. 376-382 r.º (29-IV-1632). Y

Cuarto de Verano. Al parecer en torno a 1628 se estaban reformando sus cuadras con la introducción de árboles de esta especie metidos en macetas de madera¹³⁹. En general era un lugar de carácter privado, casi íntimo, en el que los reyes se expandían en verano desde los aposentos de las bóvedas. En ocasiones se realizaron representaciones teatrales que podían ser seguidas desde sus balcones¹⁴⁰. Pues bien para asegurarse un acceso apropiado al uso que se daba a este jardín se decidió construir un corredor abierto en las bóvedas del aposento bajo. De este modo y tras la acostumbrada subasta de la obra el maestro de cantería Juan Francisco Sormano y su fiador Juan Guillén de Bona —los mismos que se habían ocupado de la demolición de la torre del Sumiller— se obligaron a construir el corredor de columnas del Jardín de los Naranjos *conforme a la traça firmada del señor marqués de la Torre guardando en ella todo lo que esta dibujado y los perfiles en grande que se an de açer*¹⁴¹. Esta firma pudiera haber sido hecha por el marqués como su autor o como el supervisor que daba por buena la traza de Gómez de Mora o Carbonel, pero una vez más cuando se desarrollan los detalles de las condiciones, firmadas por el aparejador mayor, se añade la acostumbrada coletilla *a satisfaccion de los dichos marqués de la Torre y de Alonso Carbonel*. De forma significativa todos los pregones, posturas y bajas se realizaron en la plaza del palacio del Buen Retiro con la participación activa del dúo¹⁴². En ningún momento, ni en la escritura de obligación ni en las demás que se otorgaron sobre esta obra, se anota la presencia del maestro mayor¹⁴³.

El corredor de columnas se planteó como una sencilla y delicada obra de cantería. Las condiciones son muy claras al señalar la calidad de la estereotomía de sus columnas, basas,

apenas quince días después otros 4.000, en AHPM, pr. 5807, f. 260 r.º (12-V-1632).

¹³⁹ Así se le pagaban al aparejador Antonio de Herrera por los clavos para hacer las doce cajas que iban a contener los naranjos *que se pusieron delante las bóvedas*, en AGP, SA, leg. 5208, pliego 33 (26-VIII-1628). Más explícito todavía es un pago que se hizo a Carbonel por cuatro naranjos grandes con sus cajas de tablones *que dio para el jardín que de nuevo se ha hecho junto a la torre Bahona para la reina nuestra señora*, en AGP, SA, leg. 5208, pliego 53 (8-XI-1630).

¹⁴⁰ Es el caso de los pagos que se efectuaron a Ginés Carbonel y Angelo Nardi por el trabajo que tomaron en pintar y preparar las tramoyas para la comedia de Merlín que se representó, en el jardín de los Naranjos, en AGS, CMC, 3ª época, leg. 1450 (29-VIII y 6-X-1629). Carducho se hace eco de los teatros portátiles que se colocaban sobre un tablado en este jardín, en los que se representaban las *comedias de máquinas* fabricadas por Cosme Lotti, en CARDUCHO, p. 428.

¹⁴¹ AHPM, pr. 5283, fs. 789-801 (23-IX-1633).

¹⁴² Presentaron posturas y bajas los canteros Martín de Egusquiza, Bartolomé Hernández, Juan Francisco Sormano y el equipo formado por Andrés de Escalona y Miguel de Aluso, en *Ibidem*.

¹⁴³ Si bien es cierto que las libranzas de pago aparecen firmadas por Sebastián Hurtado y Juan Gómez de Mora.

capiteles, arcos, enjutas e impostas que la constituían; y de la fortificación de todas sus partes. Se trataba de una galería abierta formada por arcos de *medio círculo* que apoyaban sobre columnas exentas perfectamente articuladas. Sólo sabemos, por una segunda escritura de obligación otorgada por los sacadores de piedra, que éstas eran diez con una altura de catorce pies con basa y capitel y de doce sólo el fuste¹⁴⁴. La obra debió de terminarse a finales de 1634 o a principios del año siguiente.

Conocidas estas escasas referencias cabe plantearse si existe alguna relación entre el corredor del jardín de los Naranjos y una traza (fig. 26) conservada en la Biblioteca del Palacio Real que representa una arquería abierta en cinco vanos de medio punto sobre cuatro columnas exentas y dos más en las esquinas articuladas en un austero dórico¹⁴⁵. Sobre esta arquería aparece representada una doble solución a base de balcones culminada por un entablamento y cornisa del mismo orden. Entraría dentro de lo posible, visto el clasicismo que emana su arquitectura, que hubiera salido de la mano de Gómez de Mora. Y si no fuera porque sabemos que la arquería que se llevó a cabo se sostenía con una decena de columnas pensaríamos que Felipe IV había optado por esta solución. Sin que tengamos ninguna prueba o justificación que añadir, intuimos que la traza de la Biblioteca Real se hizo para el Jardín de los Naranjos y que se desecharon por una propuesta que incluía las diez columnas, pero ¿cómo? Pues tal vez —lo planteamos como una hipótesis— siguiendo el recurso empleado por Vermondo Resta en el Alcázar de Sevilla y en la Colegiata de Olivares: articulando un par de

¹⁴⁴ Juan Bautista de Campos y Martín de Goitia, vecinos del lugar de Becerril en la jurisdicción de la villa de Manzanares, se obligaron con Sormano a sacar la piedra para el corredor del jardín de los Naranjos, en AHPM, pr. 5283, fs. 823-825 r.º (8-X-1633).

¹⁴⁵ TOVAR MARTÍN, 1986, p. 222 y n.º 53; y TRAZAS, pp. 261-262. Barbeito, por su parte, cree que las trazas definen una arquería que se proyectó para abrir las bóvedas que daban en la fachada principal al jardín de los Emperadores. Según su hipótesis el muro izquierdo apenas esbozado pertenecería a la Torre Dorada y el derecho al que separaba el citado jardín con la plaza de palacio. Una anotación manuscrita en la traza haciendo alusión al “Jardín de Chamorro” le sirve para identificarlo con este lugar, también conocido en su tiempo como jardín de los Emperadores, BARBEITO, 1992, pp. 147-149. Para empezar no existe ninguna referencia documental que avale el planteamiento de este proyecto o la ejecución del mismo. Un detalle fundamental para desechar esta atribución es que la arquería está perfectamente alineada con el muro izquierdo, el supuesto muro de la torre, salvando el retranqueo que figura en la planta general del Alcázar de 1626. Es decir, de ser cierta esta hipótesis la arquería y el muro superior, en uno o dos niveles de balcones, se tuvo obligatoriamente que adelantar de la línea marcada por la fachada del Alcázar, lo que implicaba que un volumen de proporciones notables sobresaliera de la misma. Era pues imposible que se produjera la continuidad del entablamento dórico, a la que hace alusión Barbeito, en toda la fachada. Aún y todo resulta factible el supuesto planteamiento de Mora pero con unas consecuencias arquitectónicas que él mismo hubiera aceptado: romper la continuidad de la fachada con un volumen que sobresalía hasta anular el avance de la torre. Y qué decir desde el punto de vista estructural —conocida su reforma para regularizar la fachada, en la que había sustituido el corredor de columnas del rey por un muro con pilastras— sobre la idea de cargar toda la presión del muro de este sector encima de cuatro columnas exentas. Gómez de Mora nunca hubiera aceptado esta solución estructural.

columnas de canon estilizado en cada soporte que dividía la arquería. Las medidas de las columnas aportadas en la escritura confirman unas proporciones muy alargadas que, por ejemplo, sin ir más lejos, nada tienen que ver con las que aparecen en la traza atribuida a Mora. Asimismo los pagos posteriores a los maestros encargados de pintar de verde y dorar los balcones del Cuarto de Verano aluden a un balcón grande ¡de 153 pies de largo! en el lado del rey, bajo la galería del conde-duque de Olivares; a un segundo, también grande, en el lado de la reina sobre la arquería que nos ocupa; y otros trece *que hay en las dos paredes de los dichos cuartos reales*¹⁴⁶. Es decir que encima de la arquería del jardín de los Naranjos se situaron en dos niveles, en un orden que desconocemos, un balcón corrido y seis o siete de pequeño tamaño coincidiendo con el ancho de los vanos. Alguno de ellos se abriría desde la *tercera pieza sobre los arcos del jardín* citada en el inventario de 1636¹⁴⁷. La decoración a base de cartelas, botones o *mazorcas* se concentraba en los corridos lo que indicaría que eran los que utilizaban los reyes. Claro está que estos balcones de grandes proporciones —como más adelante veremos en la plaza grande del Buen Retiro— favorecerían la comodidad de las personas reales cuando observaban las comedias realizadas en este jardín o las celebraciones de la plaza de la Piora.

Sea como fuere, este tipo de galería arqueada no suponía ninguna novedad en la arquitectura áulica española que en lugares abiertos, cercanos a los jardines, ya había conocido construcciones como ésta, desde la galería de los Convalecientes en El Escorial hasta la galería que decoraba la Casa de Campo. Ahora bien el hipotético desdoblamiento del soporte en dos columnas introducía en la Corte un recurso muy italiano que Crescenzi y Carbonel tuvieron la ocasión de ver en Sevilla, reinterpretado por Vermondo Resta. El milanés lo había empleado tanto en un edificio civil, en las caballerizas de su Alcázar, como en uno religioso, separando las naves de la Colegiata de Olivares.

En el mismo Cuarto de Verano tenemos apenas constancia de otras actuaciones que debieron revestir cierta relevancia. La escalera que servía de acceso a sus bóvedas sufrió una profunda renovación, si tenemos en cuenta las elevadas cantidades puestas a disposición del marqués de la Torre¹⁴⁸. Algo parecido sucedió con un oratorio, cuya localización exacta

¹⁴⁶ Pintados por Simón López según el concierto realizado con Carbonel, en AHPM, pr. 5284, fs. 73-76 r.º (23-VI-1635).

¹⁴⁷ AGP, SA, leg. 768.

¹⁴⁸ En este caso 22.000 reales procedentes del protonotario Villanueva, en AGS, CMC, 3ª época, leg. 1450 (9-IV-1633).

desconocemos, que formaba parte de estos aposentos¹⁴⁹. En el verano de 1633 Carbonel tasaba diversos trabajos de ensamblaje y dorado realizados en esta estancia por Francisco del Corral y Julio César Semín respectivamente¹⁵⁰.

Pocas noticias más nos han llegado sobre las intervenciones de Crescenzi y Carbonel en el Alcázar de Madrid¹⁵¹. El 4 de mayo de 1633 el maestro de obras Francisco de Benavente se obligó a realizar las obras del Consejo de Italia y de las Cocinas de Boca de SM (B116) siguiendo las acostumbradas directrices del marqués de la Torre, esta vez a petición de Ferrante Brancsi regente de este Consejo¹⁵². Ya en aquel entonces la presencia del dúo se hacía cada vez más necesaria en la fábrica del nuevo palacio del Buen Retiro del que Carbonel sería nombrado su maestro mayor en noviembre de 1633. Buena parte de los méritos que le llevaron a este reconocimiento profesional fueron acumulados en estos años de trabajo en las Obras Reales a las órdenes del superintendente Crescenzi. Un éxito que en buena manera fue logrado a costa del maestro mayor Juan Gómez de Mora quien viviría en esta década de los treinta un verdadero calvario personal.

¹⁴⁹ Sobre su decoración pictórica, ver VOLK, p. 521; y CHECA CREMADES, 1994a, pp. 388-390.

¹⁵⁰ AGP, Felipe IV, leg. 1 bis, pliego 665 (28-VII-1633); y pliego 667 (17-VIII-1633).

¹⁵¹ Fuera del Alcázar se registra la participación de Carbonel en otras intervenciones relacionadas con las Obras Reales. Por parte del rey tasó en agosto de 1631 las obras de albañilería y mampostería realizadas por Francisco Seseña y Cristóbal Coloma en la capilla de Nuestra Señora de Atocha, en TOVAR MARTÍN, 1973a, pp. 230-231.

¹⁵² AHPM, pr. 5283, fs. 655-656 (4-V-1633).

CAPÍTULO VII. TIEMPO DE CAMBIOS (1632-1636).

Por diferentes motivos entre 1632 y 1636 se produjeron importantes cambios en la vida personal y en la trayectoria profesional de Alonso Carbonel. La fase de estabilidad familiar iniciada tras su segundo matrimonio se vio rota en mil pedazos por la muerte de su hermano Ginés. De un día para otro tuvo que asumir la tutela de sus cuatro sobrinos, el mayor de los cuales estaba a punto de cumplir catorce años de edad.

Con el fallecimiento de Crescenzi en la primavera de 1635, desaparecía la persona que más había inluido en las artes y en la arquitectura del reinado de Felipe IV, y la que había eclipsado con su gusto renovado el clasicismo tradicional. Pero también la que había protegido y amparado el quehacer de Carbonel. Como veremos en la última parte de este estudio, el albacetense quedaría al mando de la fábrica del Buen Retiro, de la que era su maestro mayor desde finales de 1633. En lo que respecta a Gómez de Mora, en apenas unos días recuperaría sus posiciones en palacio anteriores al nombramiento del italiano como superintendente. Sin embargo esta rehabilitación de Mora sería temporal. En septiembre de 1636, tras ser acusado de hurtar un cuadro de Ticiano perteneciente a las colecciones reales, fue enviado a trabajar a Murcia. Un exilio honroso que no le permitiría pisar el Alcázar hasta la caída del conde-duque de Olivares.

1. LA MUERTE DE GINÉS CARBONEL.

La historia de estos vaivenes personales comienza el primer día del año 1632. Alonso Carbonel enterraba a su hermano Ginés en la madrileña parroquia de San Sebastián¹. El difunto dejaba en este mundo a cuatro huérfanos de corta edad (árbol genealógico D): Blas, el mayor, de casi catorce años; Baltasar frizando los once; Josefa y María que en pocos días cumplirían siete y cuatro años respectivamente². La madre María Sánchez había fallecido en

¹ APSS, Dif. Lib. 7, f. 271 v.º, citado por MAZÓN DE LA TORRE, 1977, p. 418.

² En el mismo orden las partidas de nacimiento se encontrarían, en AHDM, PSM, lib. Baut. 8, f. 23 r.º (21-II-1618); APSS, Lib. Baut. 7, f. 387 v.º (17-I-1621), citado por MAZÓN DE LA TORRE, 1977, p. 419; APSS, Lib. Baut. 9, f. 19 (19-III-1625), citado por FERNÁNDEZ GARCÍA, 1980, p. 114; y APSS, Lib. Baut. 9, f. 271 (22-II-1627), citado por FERNÁNDEZ GARCÍA, 1980, p. 114.

1628 tras dar a luz a la última de sus hijas que llevaría su nombre como sentido homenaje³. A falta de otros familiares más cercanos Alonso Carbonel se hizo cargo del mantenimiento y educación de sus cuatro sobrinos. Una tarea nada fácil pues su hermano moría dejando una hacienda muy humilde.

En el campo profesional los últimos años de la vida de Ginés Carbonel no ofrecieron cambios de importancia. Siguió siendo un modesto pintor y dorador de retablos con escasa capacidad de contratación directa. En la década de los años veinte tenemos localizadas tres colaboraciones en este campo. Como ya tuvimos ocasión de estudiar en un capítulo anterior, desde 1622 en compañía del también dorador Diego de Baeza participaba con su hermano y con Eugenio Cajés en la ejecución de los tres retablos y la custodia de la iglesia del convento de la Merced. Dos años después, tras la muerte de Baeza, se quedó con toda la obra que aún estaba sin terminar a principios de 1632. Jerónimo Zancajo, Crispín Correa y Lucas Cano — estos dos últimos oficiales de Ginés — se encargaron de finalizarla. Con Antón de Morales se obligó en junio de 1625 a realizar el dorado, estofado y grabado de un retablo para los testamentarios de Luis de Oviedo que iba ser colocado en una capilla del convento de San Francisco de Madrid⁴. Por las cantidades manejadas debió de ser de mayor relevancia la obra que asumió un año después como consecuencia de la muerte del escultor Simón de Peralta. Su viuda le encargó el dorado y estofado del retablo para el entierro del caballero de Santiago don Luis de Salcedo en la iglesia de Torralba⁵. Fuera de estas tareas propias de un dorador se le puede documentar en 1626 una tasación de pintura de poca importancia en el inventario de los bienes que quedaron a la muerte de Luis de Peñalosa⁶.

A partir de 1629 su presencia se puede detectar también en las obras del Alcázar de Madrid a buen seguro reclamado por su hermano. En la primavera de este año concertó con Tomás de Angulo la ejecución de diferentes trabajos de su oficio. Para el nuevo jardín de la reina pintó de azul una jaula de madera y doró un caballo, unos perros y un jabalí de plomo que decoraban una fuente; y una pirámide también de plomo para otra. Asimismo se le encargaron dorar dieciséis marcos de madera de otros tantos cuadros que iban a colgarse en las bóvedas del nuevo Cuarto de Verano de los reyes, anteriormente ocupadas por los

³ APSS, Lib. Dif. 6, f. 334 (29-II-1628), citado por FERNÁNDEZ GARCÍA, 1980, p. 114.

⁴ AHPM, pr. 4309, fs. 121 y 144 (17-VI-1625), citado por BUSTAMANTE GARCÍA, 1978, p. 313.

⁵ La obligación en AHPM, pr. 4813, fs. 870-871 (8-VI-1626). Una carta de pago por este trabajo, en AHPM, pr. 4859, f. 856 (8-IV-1628).

Consejos⁷. En ese verano se le pagaron 1.376 reales por dorar otros once cuadros para el salón grande, oratorio de la reina y cuarto del rey del Alcázar así como por su trabajo en los preparativos de la comedia de Merlín que se celebró en el jardín de los naranjos o de las bóvedas⁸.

Durante todo el año 1631 recibió varias libranzas por los trabajos decorativos del nuevo juego de pelota edificado por su hermano. En concreto el marqués de la Torre le encargó pintar de azul y blanco el tejaro, los pilares y los números de la cancha⁹. Además pintó unas letras de la leyenda explicativa de un lienzo que representaba la sección de la fuente de Amaniel¹⁰; doró y dio de negro tres lienzos de *frutas* de Juan Van der Hamen destinados a la decoración del Cuarto de Verano¹¹; y pintó el cancel y otras cosas de los aposentos del matrimonio Olivares¹².

Con este bagaje profesional Ginés Carbonel llegó al final de sus días. Viendo la muerte muy cercana el 30 de diciembre de 1631 otorgó su poder para testar a favor de su hermano¹³. Sus amigos también pintores Angelo Nardi y Pedro de las Cuevas, así como sus oficiales Lucas Cano y Crispín Correas fueron los testigos de esta escritura que daba amplios poderes a Alonso para ocuparse de la curaduría de sus cuatro hijos y herederos.

Pocos días después Carbonel iniciaba las gestiones para liquidar la herencia del difunto. El 12 de enero era nombrado oficialmente curador de sus sobrinos presentando como su fiador al citado Nardi¹⁴. El mismo día redactaba el testamento de Ginés con la declaración de sus deudas –a sus oficiales, al batidor que le abastecía de oro y al dueño de una tienda de

⁶ AHPM, pr. 5171, f. 468 (9-VI-1626).

⁷ Los trabajos fueron tasados por Julio César Semín, en AGS, CMC, 3ª época, leg. 1450 (24-IV-1629); y AGP, Felipe IV, leg. 1 bis, pliego 495 (2-VII-1629).

⁸ AGS, CMC, 3ª época, leg. 1450 (29-VIII-1629).

⁹ Como el propio Ginés Carbonel declara en una petición para que se tase su obra por dos personas *christianas y desapasionadas*, en AGS, CySR, leg. 336 (12-IX-1631). Cobró 4.400 reales en cinco libranzas (desde el 5 de marzo hasta 19 de septiembre) por dar de blanco y azul al tejaro y a los pilares del Juego de Pelota. La última con el finiquito, en AGS, CMC, 3ª época, leg. 723, s.f. (19-IX-1631). Poco tiempo después recibía otros 100 reales por pintar de azul sus números, en AGP, Felipe IV, leg. 1 bis, pliego 614 (17-XI-1631).

¹⁰ AGP, Felipe IV, leg. 1 bis, pliego 581 (5-II-1631).

¹¹ *Ibidem*, pliego 583 (25-II-1631); y lo mismo en AGS, CMC, 3ª época, leg. 1450 (8-II-1632), citado por AZCÁRATE RISTORI, 1970, p. 60.

¹² AGP, Felipe IV, leg. 1 bis, pliego 614 (1-XII-1631).

¹³ AHPM, pr. 5537, fs. 1716-1717 (30-XII-1631).

¹⁴ AHPM, pr. 3641, s.f. (12-I-1632).

vestidos— que apenas ascendían a 350 reales¹⁵. El inventario y posterior tasación de sus bienes revelan una hacienda modesta pero saneada, propia de un humilde artesano que se había forjado su futuro con sus propias manos. Sin grandes alardes fue enterrado en la parroquia de San Sebastián con la presencia de veinte clérigos que acompañaron su cuerpo y con el rezo de casi doscientas misas por su alma y la de sus padres. Dejó en este mundo una casa de su propiedad en la calle del Olmo, así como unos bienes raíces en Albacete de valor impreciso. El mobiliario de madera, ropa blanca y la pintura se valoró en 2.700 reales. Por lo demás llama la atención la falta de dinero en efectivo y la carencia de los habituales objetos de plata y joyas. Su trabajo realizado hasta la fecha en los retablos del convento de la Merced ascendía a 13.097 reales, de los que ignoramos cuántos se le debían. Los doradores que se quedaron con esta obra pagaron a sus herederos 900 reales por los aparejos que el difunto guardaba en la iglesia del citado convento¹⁶.

La tasación de los cuadros de Ginés Carbonel fue realizada por Angelo Nardi. En total fueron veinticuatro cuadros terminados, dos apenas bosquejados y otros dos lienzos imprimados listos para ser pintados. El más caro de los primeros, una Inmaculada de tres varas de alto, fue valorado en ciento y cincuenta reales. Del resto apenas tres llegan a los cien. Todos los cuadros, a excepción de dos países y una pintura de frutas, eran de temática religiosa. Así pues un caudal profesional escaso pero que certifica que a pequeña escala Ginés Carbonel se dedicaba a la pintura de caballete. El resultado de esta parca actividad no puede ser apreciado hoy en día ya que hasta el momento no se ha identificado ningún cuadro salido de la mano del dorador y pintor manchego.

En sus casas de la calle del Olmo tenía acondicionado un pequeño taller. Conocemos algunos detalles de su repartición por el documento de exención de huésped de aposento. El inmueble había sido adquirido en 1619 por Ginés y su mujer. Tres años después consiguieron la citada exención a cambio del abono de cien ducados impuestos en un censo que les obligaría a pagar anualmente 1.875 maravedíes¹⁷. La casa de algo más de 1.475 pies

¹⁵ En este documento, además de Angelo Nardi, figura como testigo el escultor Domingo de Rioja, en AHPM, pr. 6751, fs. 111-117 (12-I-1632), citado por MARTÍN ORTEGA, 1966, pp. 426-427.

¹⁶ El inventario y tasación, en AHPM, pr. 3641, s.f. (8-I-1632). Téngase en cuenta que la tasación de Nardi data del 17 de enero.

¹⁷ AHPM, pr. 5614, fs. 476-483 (23-VII-1622); y también, en AGS, Cámara de Castilla, leg. 1125, f. 88 (23-VII-1622). El solar de planta regular tenía una delantera a la calle del Olmo de veinticinco pies, los mismos que cerraban su parte trasera. Los dos laterales median cincuenta y nueve pies. El inmueble se identifica con el sitio quince de la manzana número 37 de la PLANIMETRÍA, p. 48.

cuadrados tenía una sala, una alcoba doblada, una cocina, un patio y al final un aposento cubierto por una tejabana que servía de taller al dorador.

Ginés Carbonel debió de ser un pintor muy conocido y apreciado en la Corte con trato habitual con sus compañeros de profesión. Como ya indicamos en un capítulo anterior, perteneció a la efímera Academia de San Lucas de Madrid. De su personalidad perseverante y de su fuerte sentido profesional habla muy bien su actitud combativa y aglutinadora en el pleito de los doradores. En 1672 cuando su hijo Baltasar, convertido en fray Tomás Carbonel, afronte las informaciones de limpieza de sangre para acceder a la plaza de predicador de Carlos II un nutrido grupo de pintores declararán haber conocido y tratado a su padre. Entre otros se presentaron como testigos los pintores Antonio de Pereda –quien afirmó haber conocido a los dos hermanos Carbonel— Francisco Camilo, Pedro Obregón (hacia 1622, cincuenta)¹⁸, Martín de Velasco (hacia 1612, sesenta), Gregorio López (hacia 1612, sesenta), Alonso López Nieto (hacia 1612, sesenta), Domingo Truchado (hacia 1618, cincuenta y cuatro) y Juan Martínez (hacia 1606, sesenta y seis). El escultor Manuel Pereira recordó en su testimonio la estrecha amistad que le había unido al padre del pretendiente¹⁹. Especial también debió de ser la relación con los pintores Pedro de las Cuevas y su hijastro Francisco Camilo. Al primero, que más o menos era de su misma generación, le hemos visto participar como testigo en los trámites testamentarios de Ginés. Cuevas era más conocido en esta época por ser maestro de dibujo en la Casa de los Desamparados, un centro de acogida donde se trataba de formar en un oficio a los niños y niñas huérfanos. Por su escuela o taller y tal vez por esta desgraciada circunstancia pasaron muchos jóvenes que andando el tiempo se convertirían en afamados pintores de la Villa y Corte: Jusepe Leonardo (1601-1652), Antonio de Pereda (1611-1678), Antonio Arias (1614-1684), Juan Lizalde, Juan Carreño de Miranda (1614-1685), Juan Montero de Rojas (hacia 1613-1683), Simón de León Leal (1611-1687), Francisco de Burgos Mantilla (hacia 1610-1672), el citado Camilo (hacia 1610-1673) y su hijo Eugenio de las Cuevas (1613-1661)²⁰. El caso más llamativo fue el de Antonio de Pereda, que tras recibir sus enseñanzas fue apadrinado por Francisco de Tejada y por Giovanni Battista Crescenzi sucesivamente. Que Pereda participara en las informaciones de fray Tomás Carbonel no resulta pues tan extraño ya que debió de conocer al pretendiente

¹⁸ Entre paréntesis la fecha en que debieron nacer, seguida por los años que decían tener cuando se recogieron sus informaciones en junio de 1672, en AGP, Expedientes personales C.^a 7941/33.

¹⁹ *Ibidem*.

cuando era niño, quizás gracias a esta maraña de relaciones que pasaba por los talleres de los Carbonel y de Cuevas. Y que tal vez llegara hasta el propio obrador de Eugenio Cajés, asociado con los hermanos manchegos en el retablo de la Merced, quien citaba en su testamento a Cuevas en el asunto de una pintura que le faltaba cobrar²¹. Lo mismo cabe decir de Francisco Camilo, cuya madre Clara Pérez del Río, viuda del italiano Domingo Camilo, casó con Pedro de las Cuevas hacia 1612. El joven se formaría con su padrastro en compañía de otros tantos aprendices que habían perdido alguno de su progenitores²². Nótese además que varios de los pintores que en 1672 comparecieron en las dichas informaciones habían nacido en los primeros años de la segunda década del siglo, siendo coetáneos de varios de los aprendices de Cuevas. No hay que descartar incluso que algunos de ellos hubieran conocido a Ginés cuando se formaban en la Casa de los Desamparados. Palomino sólo recoge escuetamente la biografía de Pedro de Obregón, pintor formado a la vera de Vicente Carducho²³. El caso es que el trato entre Alonso Carbonel y Pedro de las Cuevas debió de continuar hasta el fallecimiento de éste en 1644²⁴. En su testamento declaraba haber prestado cien reales a doña Ana de Seseña, mujer de nuestro arquitecto²⁵.

A la muerte de Ginés quedaron por liquidar algunos flecos de las herencias de los Sánchez y los Carbonel (árbol genealógico D). Su suegra María Sánchez había fallecido a finales de 1626 o principios de 1627 dejando poco para repartir entre los hijos que ya habían recibido su legítima paterna²⁶. Pero aún quedaba por cobrar una importante cantidad que la hacienda real adeudaba al difunto cantero Sebastián Sánchez por sus obras en el palacio de El Pardo. Paradojas de la vida Alonso Carbonel, en nombre de sus sobrinos, y el escultor

²⁰ PALOMINO, t. III, pp. 145-146; y CRUZ VALDOVINOS, 1997, pp. 368-373.

²¹ AHPM, pr. 5635, fs. 1702-1710 (13-XII-1634), citado por AGULLÓ Y COBO, 1978b, p. 38.

²² PÉREZ SÁNCHEZ, 1998, pp. 21-22.

²³ PALOMINO, t. III, pp. 192-193.

²⁴ Murió el 28 de julio de 1644 según su partida de defunción publicada, en ENTRAMBASAGUAS, 1940-1941, pp. 555-556.

²⁵ AHPM, pr. 7999, f. 292 (21-VI-1644), citado por MAZÓN DE LA TORRE, 1977, p. 405, doc. 60; y CRUZ VALDOVINOS, 1997, p. 376.

²⁶ María Sánchez había redactado un testamento muy favorable a la menor de sus hijas, llamada Anastasia, quien años más tarde se casaría con el escultor Bernabé Cordero. En una de sus cláusulas le mejoraba en 300 ducados su legítima paterna que aún no había recibido y le donaba algunos muebles y vestidos. Al mismo tiempo pedía a sus hijos y yernos que ayudaran a la joven, en AHPM, pr. 4859, fs. 287-290 v.º (24-IX-1626). Ginés Carbonel, como marido de María Sánchez hija, asistió a la partición de los bienes de la viuda Sánchez en la que se entregaron las legítimas a los hijos que aún no las habían recibido, a saber, a la citada Anastasia, a Sebastián y al joven escultor Juan Sánchez Barba, en AHPM, pr. 4859, fs. 456-461 (12-III-1627),

Antonio de Herrera se reunieron en 1633 ante un documento notarial para otorgar un poder para cobrar lo que se les debía²⁷. Algo parecido sucedió tras la muerte de Anastasia Sánchez, tía de los huérfanos²⁸.

En cuanto a los bienes erradicados en Albacete procedentes de la herencia de sus padres, Alonso Carbonel no tardó en resolver la cuestión aprovechando la estancia en Madrid de su hermano Miguel Armero, llamado tal vez tras el óbito de Ginés. En su presencia el 9 de febrero de 1632 el arquitecto le donaba todos sus derechos sobre estas pertenencias²⁹. Hay que entender que con su firma también revertieron en el citado Armero los derechos de los hijos del dorador.

2. LAS NUEVAS RESPONSABILIDADES FAMILIARES.

El caso es que de la noche a la mañana Alonso Carbonel se encontró con la responsabilidad de atender a seis niños de edades comprendidas entre los cuatro y quince años. Era necesario pues plantear una estrategia para sacar adelante a sus dos hijos y cuatro sobrinos. Lo primero que hizo fue reunir a toda la familia en sus casas de la calle de la Cabeza, a las que el rey concedió la liberación de una carga de veintitrés ducados y medio el 28 de febrero de 1633³⁰. No por casualidad pocos días después, previa petición de licencia y como curador de sus sobrinos, vendió la vivienda de la calle del Olmo de su difunto hermano. El escribano Benito de Castro pagó por ella setecientos ducados de plata que debieron de engrosar las legítimas de los huérfanos. En la petición de venta Carbonel declaraba que las casas estaban deterioradas y sin habitar. Presentó como testigos de la conveniencia de su

citado por CRUZ VALDOVINOS, 1989, p. 205.

²⁷ AHPM, pr. 4862, fs. 109-110 (20-II-1633), citado por CRUZ VALDOVINOS, 1989, p. 201.

²⁸ Su marido Bernabé Cordero se obligó a devolver a cada uno de los hermanos de la difunta 600 reales procedentes de su dote. El documento se otorgó de forma más o menos amistosa entre los implicados, en AHPM, pr. 4862, fs. 362-368 (18-X-1633), citado por CRUZ VALDOVINOS, 1989, p. 206. No compareció al mismo Alonso Carbonel, como tutor y curador de sus sobrinos. En la escritura de concierto se advierte que el acuerdo no alcanzaba a éstos y se precisaba que el pleito se daba por terminado. Se indicaba además que el citado Cordero se tendría que *acomodar y componer* con Carbonel. La noticia no es muy clara pues se puede entender que antes de la firma de este acuerdo había entablado un pleito entre Cordero y los herederos de Anastasia o entre aquél y Alonso Carbonel. Cruz Valdovinos interpreta que la ausencia del aparejador en el documento de acuerdo fue debida a la enemistad que mantenía con Antonio de Herrera, en CRUZ VALDOVINOS, 1989, p. 246, nota 47.

²⁹ El documento de donación fue firmado por Alonso Carbonel y por Miguel Armero, en presencia de los testigos Angelo Nardi, Pedro de las Cuevas y Jerónimo Zancajo, en AHPM, pr. 6751, fs. 130-131 (9-II-1632).

³⁰ AHN, Consejos, leg. 13.196, exp. 18 (28-II-1633).

venta a Angelo Nardi, Pedro de las Cuevas y Bernabé de Contreras que informaron positivamente sobre este respecto³¹.

La segunda parte de esta estrategia pasaba por situar a los jóvenes en un camino ocupacional que descargara de alguna manera la responsabilidad del matrimonio Carbonel. Nos consta que la primera gestión fue casar a su hija María, a punto de cumplir los quince años, con Francisco Gómez de la Hermosa pintor del cardenal-infante (árbol genealógico B). En aquella época llevar al altar a una hija era cuestión de dinero. Cuanto mayor cantidad se aportara a su dote mejor marido se podía conseguir. Esto debió de pensar Alonso Carbonel cuando en febrero de 1632 solicitó para su futuro yerno la plaza de pintor del rey. Con este cargo esperaba que el citado Gómez de la Hermosa accediera a casarse con su hija. En su petición, redactada en el acostumbrado tono pedigüeño, decía encontrarse sumamente pobre por haber gastado toda su hacienda en el servicio del rey. La Junta de Obras y Bosques —a excepción del conde de la Eriseira, que recomendaba no multiplicar los criados sin gajes— informó a su favor sin que Felipe IV accediera a la petición. En julio del mismo año Carbonel volvió a solicitar esta plaza u otra de ujier de cámara para su yerno sin encontrar respuesta positiva en el monarca³².

Pero la realidad de este enlace era otra muy diferente. Por la partición de los bienes de Alonso Carbonel (1663) sabemos que casó a María con una dote de 43.846 reales otorgada en el verano de 1632. Buena parte de esta cantidad, en concreto 36.856 reales, correspondían al valor de las casas de la calle del Ave María que donaba a su hija³³. Así pues una aportación más que destacada para la hija del escultor y arquitecto capaz de atraer a un buen partido. En realidad, ¿se trataba de un matrimonio endogámico? O dicho de otra manera ¿quién era este pintor apenas conocido hoy en día? Aunque esta afirmación deba ser matizada, mucho nos tememos que un pintor —y menos uno como Gómez de la Hermosa— no fuera ese buen partido que todo padre con aspiraciones deseaba para su hija. Más aún cuando la trayectoria de Alonso Carbonel certifica un deseo por despojarse de los estigmas gremiales que condicionaban su actividad profesional. Detrás de la personalidad de este enigmático pintor se escondía una especie de profesional de la usura y de las finanzas. Pero vayamos por partes.

³¹ AHPM, pr. 3642, s.f. (1-III-1633), citado por AGULLÓ Y COBO, 1979, p. 39.

³² AGS, CySR, leg. 308, f. 278 (19-II-1632), citado por MARTÍN GONZÁLEZ, 1958b, pp. 65-66.

³³ Según esta fuente de información las casas estaban cargadas con 1.200 ducados repartidos en dos censos por lo que Carbonel aportó en la dote de su hija una paga de 400 ducados para ayudar a redimirlos. Además había otra partida en metálico de 4.500 reales, en AHPM, pr. 9782, fs. 130-142 (18-IV-1663).

Es innegable que Gómez de la Hermosa pintaba. Los miembros de la Junta de Obras y Bosques así lo avalaron al registrar la petición de Carbonel. Definieron a su futuro yerno como *persona insigne en su arte*³⁴. No en vano en 1627 había sido uno de los maestros que habían presentado su candidatura —sin éxito— a ocupar la plaza de pintor del rey vacante por el fallecimiento de Bartolomé González³⁵. Más claro todavía parece su título de pintor del cardenal-infante que ostentó desde por lo menos 1632 hasta más allá de 1650, aunque haya que matizar la naturaleza del mismo. Se trata de un simple cargo honorífico que no disfrutaba de ningún sueldo o gaje en la hacienda real. En 1625 se promovió una importante reforma en la casa del cardenal-infante don Fernando en la que unos cargos se reajustaron y otros sencillamente desaparecieron³⁶. No queda constancia de que antes o después de esta medida existiera un puesto de pintor remunerado u honorífico. También nos consta que utilizaron este título los pintores Pedro de Carvajal en 1625³⁷ y Francisco Anete dos años después³⁸. Es posible pues que estos modestos profesionales de la pintura colaboraran en algún momento de su vida en la decoración de las habitaciones del cardenal-infante en el Alcázar o le vendieran alguno de sus cuadros. El patronazgo artístico de este personaje real, antes de su partida a Flandes en 1633, sigue siendo un auténtico misterio. Sólo conocemos el pago de 198.000 maravedíes a Juan Van der Hamen por tres cuadros *con unas pilastras y figuras grandes* para su galería del Alcázar³⁹.

A todo esto hay que añadir otros indicios y pruebas que denuncian la actividad como pintor de Francisco Gómez de la Hermosa. A lo largo de su vida y casi hasta el momento de su muerte se le pueden documentar la venta de varios cuadros⁴⁰. El 25 de octubre de 1639 reclamaba a los herederos del arzobispo de Sigüenza, Pedro González de Mendoza, 1.000 de los 1.500 reales en que habían concertado la ejecución de cinco retratos⁴¹. Años después solicitaba de los testamentarios del cardenal Antonio de Aragón 128 reales de plata doble por

³⁴ AGS, CySR, leg. 308, f. 278 (19-II-1632), citado por MARTÍN GONZÁLEZ, 1958b, pp. 65-66.

³⁵ MARTÍN GONZÁLEZ, 1958b, p. 59.

³⁶ AGP, Histórica, Caja 81, exp. 10 (1625).

³⁷ En concreto Pedro de Carvajal utilizó este título en una tasación del dorado de un marco de madera realizado por Julio César Semín, en AGP, Felipe IV, leg. 1 bis, pliego 292 (22-VIII-1625).

³⁸ Prestó declaración como tal en el pleito de Juan Velázquez, en AHPM, pr. 3950, f. 1346 (1627), citado por MATILLA TASCÓN, 1984, p. 180.

³⁹ AHPM, pr. 3477, f. 164 (16-VIII-1631), citado por PÉREZ PASTOR, 1914, p. 171, n.º 867.

⁴⁰ BLANCO MOZO, p. 196, nota 23.

un retrato del difunto⁴². Y todavía en su testamento, realizado pocos días antes de su muerte, Gómez de la Hermosa declaraba que el marqués de Cerralbo le debía 1.500 reales por un retrato⁴³. Es decir, una dedicación a esta profesión que discurre desde antes de 1632 hasta vísperas de su fallecimiento en 1656. Por esta actividad fue uno de los pintores a los que el contador Gabriel Pérez de Carrión les intentó repartir la alcabala en 1638⁴⁴. Como en el caso de Ginés Carbonel, todavía no se le ha localizado ni atribuido ningún cuadro⁴⁵.

Además parece que fue un personaje muy cercano al marqués de la Torre. Como veremos en el epígrafe siguiente participó activamente en la almoneda de los bienes que quedaron a su muerte por ser uno de sus mejores acreedores. En el testamento de Catalina Gómez, madre de nuestro protagonista, figuran como testigos Crescenzi, el oficial de pintor Baltasar de Palencia y los plateros Esteban Ruiz y Antonio Basurto. Sabemos además por una de sus cláusulas que el italiano le debía casi 17.700 reales en varias partidas⁴⁶. No hay que descartar pues que Gómez de la Hermosa, amén de un afamado prestamista, fuera uno de los pintores protegidos por el marqués de la Torre.

Ahora bien no sólo se dedicaba a la pintura. El citado testamento de su madre Catalina Gómez de la Hermosa, natural de Huete, da una buena medida de las actividades económicas realizadas en su casa. Viuda desde hacía varios años del conqueñense Francisco Valera, vivía en compañía de su hijo Francisco a quien declaró heredero universal de todos sus bienes, pues su otro hijo fray Pedro de los Ángeles había profesado en la orden de la Santísima Trinidad. Pues bien en su testamento anotó los 37.406 reales que le debían una docena de deudores, entre los que se encontraba el dicho Crescenzi, algunos de los cuales le habían asegurado el pago con prendas como sortijas de oro, jarros de plata o piedras verdes. La misma actividad se puede rastrear en la documentación notarial dejada por Francisco Gómez de la Hermosa en los años siguientes⁴⁷. A esto hay que unir una retahíla de inversiones más o menos

⁴¹ AHPM, pr. 6389, f. 538 (25-X-1639).

⁴² AHPM, pr. 6398, f. 108 (16-VII-1651).

⁴³ AHPM, pr. 4049, fs. 448-451 (15-XII-1656).

⁴⁴ GÁLLEGO, pp. 168 y 256-257.

⁴⁵ Citar que en el inventario de bienes de doña Juana Velázquez de Gauna, mujer de Bernabé de Gainza aposentador de SM, se localizaba un cuadro de *Nuestra Señora con el Niño en los brazos, de mano de Francisco Gómez*, en AHPM, pr. 9435, fs. 524-544 (22-VII-1665), citado por AGULLÓ Y COBO, 1978b, p. 198.

⁴⁶ AHPM, pr. 5430, fs. 77-80 (18-V-1630), citado por CHERRY, 1999, p. 513.

⁴⁷ Dejando de lado las operaciones realizadas en la almoneda de los bienes de Crescenzi para recuperar lo adeudado, hemos detectado las siguientes escrituras dedicadas a esta actividad de prestamista. En 1638 prestó

garantizadas en censos, inmuebles y alquileres; y un oficio de escribano.

Por lo que hay que concluir que el matrimonio de la jovencísima María Carbonel con el prestamista y pintor Francisco Gómez de la Hermosa es coherente con una serie de hechos que delatan un notable ascenso económico de Alonso Carbonel, paso previo en la sociedad española del Siglo de Oro para mejorar la posición social de una familia. En lo que respecta a su hijo José Carbonel cabe decir lo mismo. Su padre se volcó para proporcionarle una educación mejor que la que él mismo tuvo; y muy importante, no quiso que su único hijo varón se dedicara a ninguna profesión artística. Cuando murió Ginés Carbonel estaba a punto de cumplir los doce años. Sabemos que a esta edad seguía estudiando con la inestimable ayuda de una pensión anual de cien ducados que el rey le había concedido en 1631⁴⁸.

Alonso Carbonel proporcionó a sus sobrinos una educación más que aceptable (árbol genealógico D). Conocemos algunos detalles de su infancia gracias a la documentada biografía de fray Tomás Carbonel, Baltasar en el siglo, escrita por su compañero de orden fray Tomás Reluz. Al segundo de los hijos de Ginés le esperaba una magnífica y sorprendente carrera religiosa en la orden de Santo Domingo. Reluz atribuye a nuestro arquitecto el haber descubierto las dotes para la oratoria de su sobrino, cuando un día le escuchó predicar subido a una escalera del patio de su casa. Aunque tal vez se trate de una anécdota apócrifa, lo cierto es que el bien informado biógrafo no regateó esfuerzos en valorar el papel de Alonso Carbonel en la educación del joven.

*(...) Porque no le faltó en casa de su tío, quanto bueno podía desear, de buen exemplo, frecuencia de Sacramentos, y practica de virtudes, tan conocida, y acreditada, que hasta oy persevera, y con estimación la muy apreciable memoria, que de sus Christianos procedimientos dexó Alonso Carbonel en muchos que le conocieron, y trataron en esta Corte muy de cerca*⁴⁹.

al tabernero Domingo Esquivias 2.150 reales, en AHPM, pr. 6388, fs. 65 v.º-66 (22-II-1638); y pr. 6389, f. 125 r.º (27-III-1639). Un año después a María Marcos, viuda de Juan Sánchez, 2.150 reales, en AHPM, pr. 6389, f. 177 (19-IV-1639); y cobró los 1.750 que le debía Rafael Muchio, en *Ibidem*, f. 400 (22-VIII-1639). En la década de los cuarenta prestó 4.144 reales en diferentes partidas a Antonio Jiménez que le dejó en prenda una tapicería fina de Bruselas de seis paños del Rapto de Europa, en AHPM, pr. 6390, fs. 15 y 18 r.º (14 y 19-I-1640); al platero Juan Barón le prestó 3.500 reales, en AHPM, pr. 6392, f. 319 r.º (1º-IX-1642); a Leonardo Martínez otros 33.000, en *Ibidem*, fs. 359-361 (11-IX-1642); y a Juan Vázquez de Prado 2.224 reales, en AHPM, pr. 6394, f. 844 (31-XII-1646).

⁴⁸ AGS, CySR, leg. 308, f. 178 (6-IX-1631).

⁴⁹ RELUZ, p. 29.

Y así debió de ser pues con once años, al poco de morir su padre, Baltasar ingresó en el Colegio Imperial para aprender gramática y latín. Recién terminado este aprendizaje el 3 de marzo de 1634 fue admitido en el convento de Santo Tomás de Madrid⁵⁰. Nótese que un año después el conde-duque de Olivares, como patrón del mismo, presidiría la ceremonia de colocación de la primera piedra de su colegio. El padre Reluz debió de conocer todas estas noticias, publicadas treinta y cinco años después de la muerte del manchego, de boca de Fausto de Pagola editor de esta biografía y marido de Josefa Carbonel, hija también de Ginés⁵¹. Retomaremos la vida de fray Tomás Carbonel en un capítulo posterior.

Al mayor de nombre Blas le enseñó el oficio de arquitecto llegando a ser ayuda de trazador de las Obras Reales y servidor muy cercano del príncipe Baltasar Carlos. En la citada obra de Reluz se puede leer íntegramente una carta que fray Tomás envió en mayo de 1643 a su hermano Blas. Fue reproducida para probar el temperamento afable y conciliador del biografiado quien trataba de aplacar los ánimos de su interlocutor⁵². Al parecer su hermano mayor no estaba muy contento con el futuro de arquitecto que le había forjado su tío Alonso pues su vocación le llamaba a tomar el estado de religioso. Coincidió además que en esos momentos su hermana María, sin desearlo, estaba a punto de entrar a servir a Dios. Una situación muy complicada que se agravaba con la mala relación que mantenían Blas y Alonso Carbonel. Fray Tomás Carbonel, tras alabar el trato recibido al quedar huérfanos, le recuerda que su tío le había formado en el oficio que desempeñaba con estas palabras:

(...) Mas tu aun le debes a mi tío la enseñanza de lo que sabes, y así le debes mirar como à Maestro, y como a tal reverenciarte. Y si como arriba dixe, y es cosa cierta, que a los Maestros no podemos pagar enteramente el beneficio de avernos instruido, y enseñado, como sea verdad, que el Arte que sabes, la ayas aprendido de

⁵⁰ *Ibidem*, pp. 28 y 33.

⁵¹ Fausto de Pagola era el editor y dueño del privilegio de esta biografía de fray Tomás Carbonel que vio la luz en 1695. Le debía de unir una cierta amistad con fray Tomás Reluz, a quien nombró testamentario, en AHPM, pr. 8699, fs. 373-378 (26-X-1692). El capítulo dedicado a la familia del dominico está lleno de datos muy precisos que hemos corroborado en las investigaciones de archivo. Tuvo que proporcionárselos el citado Pagola o María Carbonel, hija del arquitecto. El propio Reluz comenta en su libro que la susodicha aún vivía en Madrid en esas fechas, en RELUZ, p. 5.

⁵² Según cuenta Reluz, al morir Blas Carbonel su tío encontró entre las pertenencias del difunto la citada carta que guardó con gran cariño hasta el final de sus días, en RELUZ, p. 64.

*mi tío, como de Maestro*⁵³.

Y entra de lleno en reprocharle las críticas vertidas contra sus tíos recomendándole *charidad, amor, paciencia y sufrimiento*⁵⁴. Sin disuadirle de sus pretensiones religiosas le pide que no las lleve a la práctica hasta que su hermana María no resuelva su futuro. Sin embargo una rápida enfermedad truncaría la carrera de Blas Carbonel llevándole a la muerte en 1644 cuando se hallaba sirviendo al rey en la Jornada de Zaragoza.

No tuvo mejor suerte la pequeña de las hermanas. Las persuasiones a las que aludía fray Tomás en la carta debieron de hacer mella en el sentimiento de María. Como narra el propio Reluz entró a servir a Dios en el convento de dominicas de Santa Catalina de Ávila. Una vez más las preferencias de su tío se inclinaron hacia la orden de Santo Domingo.

Y por último la tercera de sus sobrinas, la citada Josefa Carbonel, logró la seguridad con un buen matrimonio con Fausto de Pagola y Arnedo, natural de Estella (Navarra)⁵⁵.

Así quedaron enfiladas las vidas de los seis niños que en 1632 quedaron bajo la responsabilidad de Alonso Carbonel. A pesar de los problemas ya aludidos con Blas y María, creemos que las salidas que proporcionó a su cuatro sobrinos fueron algo más que dignas si tenemos en cuenta que eran huérfanos de un humilde dorador y pintor. El caso más llamativo —que habrá que analizar con mayor profundidad— fue el de Baltasar o fray Tomás Carbonel. Desde nuestra perspectiva actual parece imposible comprender cómo un modesto dominico pudo alcanzar las cotas más altas de la iglesia española de su tiempo. Además de seguir una fulgurante carrera en la orden de Santo Domingo, de la que fue prior del convento de Santo Tomás de Madrid, gozó del favor de Carlos II quien le nombró su predicador (1672) y confesor (1675 y 1682). En 1676 cubrió la vacante de inquisidor en su Real Consejo perteneciente a la orden de los predicadores; y un año después fue nombrado obispo de Sigüenza.

⁵³ *Ibidem*, pp. 67-68.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 71.

⁵⁵ APSS, Lib. Matr. 8, f. 267 (19-V-1652).

3. LA DESAPARICIÓN DE CRESCENZI.

No menos pesar que la muerte de su hermano debió de producirle la de Giovanni Battista Crescenzi, marqués de la Torre, acaecida la noche del 9 de marzo de 1635. Con su desaparición Alonso Carbonel perdía algo más que un simple consejero artístico. Desde por lo menos 1627 ambos artistas habían trabajado en estrecha colaboración para Felipe IV y su valido. El fruto más importante de esta dedicación fue el palacio del Buen Retiro del que nuestro arquitecto fue nombrado su maestro mayor el 20 de noviembre de 1633, como analizaremos en la tercera parte de esta tesis.

La consecuencia inmediata de su muerte fue la liquidación de los bienes atesorados por el marqués durante sus casi dieciocho años de estancia en España. Tanto el testimonio directo del pintor Vicente Carducho como las noticias recogidas por Ceán Bermúdez coinciden en destacar las *colecciones de pinturas, esculturas, diseños y máquinas* que guardaba en su casa madrileña⁵⁶. Por diferentes motivos las gestiones del inventario, tasación y almoneda de los bienes del difunto se convirtieron en un proceso largo y tortuoso, necesitado de varias aclaraciones que ayuden a comprender mejor su contenido⁵⁷. Por desgracia estos protocolos se han perdido para siempre privándonos de la información habitual proporcionada por esta clase de documentos, desde la lista de deudores y acreedores hasta los legados particulares realizados por el difunto.

El proceso se inició el día siguiente de la muerte de Crescenzi cuando en la escribanía de Nicolás Gómez se abrió su testamento cerrado y se tomaron las declaraciones oportunas sobre la validez del mismo a las personas más cercanas que rodeaban al difunto⁵⁸: a sus criados Pedro Díaz y José de Pereda; al hermano de éste, el pintor Antonio; al milanés Juan María Forno, pagador de las obras del Buen Retiro; y a su único testamentario el padre Antonio Pérez prior del convento de Nuestra Señora del Carmen de Madrid. Declaró herederos universales de sus bienes a su mujer y a cuatro de sus hijos, quedando otras tres hijas que habían abrazado la religión bajo la responsabilidad de su hermano el cardenal Pietro Paolo Crescenzi.

La situación de esta testamentaria estaba condicionada por tres circunstancias hasta

⁵⁶ CARDUCHO, p. 149; y CEÁN BERMÚDEZ, t. I, p. 149.

⁵⁷ Algunas de las cuales fueron expresadas, en BLANCO MOZO, pp. 194-197.

⁵⁸ El testamento cerrado (AHPM, pr. 5196, fs. 224-229 v.º) fue publicado íntegramente, en TOVAR MARTÍN, 1981, pp. 300-301.

cierto punto habituales en la existencia acomodada de un noble como Crescenzi: varios deudores, falta de dinero líquido para pagarles y una considerable fortuna en bienes muebles que había que traducir en metálico, sobre todo, habida cuenta de que sus herederos vivían en Italia. Es decir, el italiano ganaba mucho dinero —como ya tuvimos ocasión de ver— que gastaba en bienes suntuarios propios de su posición en la Corte. Esto no quiere decir que su situación económica en vida fuera *nada despejada* pues en el siglo XVII, y a lo largo de toda la Edad Moderna, ésta no sólo dependía de la posesión monetaria sino también de la capacidad de generar recursos de una persona⁵⁹. La influencia, la vinculación de clientelas y el acopio de bienes materiales traducibles en dinero eran signos evidentes de bienestar económico. De todo ello estaba más que sobrado nuestro personaje pues atesoraba quizás lo más valorado en su época, la capacidad de influencia sobre el valido del rey. Por lo que no se entiende el citado comentario de la profesora Tovar ni las dudas sobre la marcha de su economía si tenemos en cuenta que en su casa había cuatro cuadros que valían, tan sólo ellos, más de 4.000 reales⁶⁰.

Las primeras diligencias para vender la hacienda del marqués comenzaron a primeros de julio de 1635. Los bienes fueron depositados en la escribanía de Diego Fernández Serrano según el auto proveído por el licenciado Fernando de Salazar, teniente de corregidor de Madrid, mientras que las cantidades resultantes de la venta fueron acumuladas y administradas por el mercader de sedas Domingo Sanz de Viteri. Tres meses después por motivos de causa mayor fue necesario desocupar la casa donde se guardaban siendo puestos —

⁵⁹ TOVAR MARTÍN, 1981, pp. 299-300.

⁶⁰ Antes de comenzar la almoneda de los bienes del marqués de la Torre, Luis de Guevara, portero de Cámara de la Junta de la media annata, se llevó de casa del difunto cuatro cuadros que valían más de 4.000 reales, en AGP, Expedientes personales C.^a 261-30 (4-V-1635), citado por TORMO, 1949a, p. 320; y TOVAR MARTÍN, 1981, p. 299. Lo que pudiera parecer una deuda de cuantía elevada según la cita de Tovar, tras leer el documento en su totalidad se advierte que el marqués debía a dicha Junta sólo cincuenta ducados (550 reales), de los ciento y cuarenta que cobraba al mes. Como consecuencia de este incidente Juan María Forno solicitó el castigo oportuno para el portero por la *demonstración y exceso* que había realizado. La cuestión fue zanjada con la devolución de los cuadros y la obligación de pagar la cantidad debida en el intervalo de un mes. La deuda se debió de saldar inmediatamente puesto que entre los acreedores del 31 de octubre de 1635 no figura esta institución recaudadora. El débito más elevado, como se mencionará, era el contraído con Francisco Gómez de la Hermosa que ascendía a 24.200 reales. El resto eran inferiores a esta cantidad, de los que sólo conocemos los 1.082 y 1.000 reales adeudados a Jusepe Pérez y Cristóbal Gómez. Insistimos en que estas deudas —en relación a los ingresos fijos mensuales y los extraordinarios devengados por otras actividades que disfrutaba el marqués— no parecen ser tan determinantes como para considerar que la situación económica de Crescenzi fuese *nada despejada*, teniendo en cuenta además que desconocemos las deudas a su favor resultantes del inventario *post mortem*. En esta misma línea de interpretación negativa y carente de rigor histórico se le acusa de ser un hombre *obsesionado por el dinero* ante sus sucesivas peticiones para prolongar el sueldo que disfrutaba por la superintendencia de la obra del Panteón, en TOVAR MARTÍN, 1986, p. 28.

los que aún quedaban por vender— bajo la custodia del pintor Francisco Gómez de la Hermosa. De este depósito se otorgó escritura el 12 de octubre de 1635, siete meses después del óbito del italiano, hasta que se mandase proseguir con la almoneda⁶¹.

En este documento se inventariaron cuarenta y un lienzos, una tabla, tres láminas, una estatua de bronce y dos relicarios. No se recogieron las medidas de ninguno de ellos y sólo fue tasada la citada tabla que, dedicada a los *Desposorios de Santa Catalina*, venía a costar la nada despreciable cantidad de trescientos ducados. De estos cuadros once son de temática religiosa con un *Salvador* de Rubens, un *David* de Jusepe Ribera y una *Virgen* copia de Ticiano. Por lo demás quedaban por vender ocho retratos, uno de ellos de San Felipe Neri, personaje muy cercano a la familia Crescenzi; once paisajes, uno de los cuales se atribuía a Juan de la Corte; dos perspectivas, un cuadro de un centauro, un plato de uvas de Juan Fernández el Labrador, tres bodegones más y un lienzo de flores. El último día de ese mismo mes Sanz de Viteri recibía en depósito 8.945 reales procedentes de la almoneda de los bienes del marqués que deberían ser repartidos entre los acreedores declarados: Francisco Mazayas, Gaspar Sánchez, Juan María Forno, Gómez de la Hermosa, los maestros de obras Jusepe Pérez, Cristóbal Gómez, Miguel del Valle y Cristóbal de Aguilera; y el embajador inglés⁶². Nada sabemos de los dos primeros. El milanés Forno vino a España como secretario del cardenal Zapata, para poco tiempo después entrar en el servicio de Crescenzi⁶³. Por mediación suya y para asegurarse del control de los gastos de la fábrica, fue nombrado pagador de las obras del Buen Retiro el 22 de diciembre de 1631. La deuda con los cuatro maestros debió de acumularse por algún trabajo realizado por orden del marqués. El citado Aguilera colaboró durante varios años con Alonso Carbonel en obras como el Buen Retiro o el convento de las dominicas de Loeches. En cuanto al británico podría tratarse de sir Francis Cottington, embajador extraordinario desde diciembre de 1629 hasta marzo de 1631; o, con mayor probabilidad, del agente Arthur Hopton⁶⁴, ambos grandes admiradores de los bodegones de Juan Fernández el Labrador, pintor protegido por Crescenzi⁶⁵.

⁶¹ AHPM, pr. 6385, fs. 451-452 v.º (12-X-1635), citado por JORDAN Y CHERRY, p. 192, nota 31.

⁶² AHPM, pr. 6385, f. 469 (30-X-1635).

⁶³ CHERRY, 1999, p. 243, nota 45.

⁶⁴ ALMONEDA, p. 40.

⁶⁵ TRAPIER, pp. 239-243; y HARRIS, pp. 162-164. Años atrás, en 1630, Crescenzi había ofrecido a Carlos I varios lienzos de su colección, entre los cuales destacaban cuatro de Juan Fernández El Labrador; en SAINBURY, pp. 354-355; SHAKESHAFT, pp. 550-551; y JORDAN Y CHERRY, pp. 70 y 193. Un acertado resumen

Hasta el 21 de abril de 1636 no tenemos más noticias sobre la almoneda y pago a los acreedores del marqués. Ese día Alonso Carbonel avalaba que su yerno era el acreedor de *mejor derecho* por una cantidad total de 24.000 reales y que en el caso de aparecer un demandante con mayores derechos devolverían las cantidades que se le librasen⁶⁶. Al día siguiente se pagaban a fray Hernando de Angulo los 1.246 reales que habían costado el entierro y funeral de Crescenzi celebrados en el convento del Carmen⁶⁷.

Pero aún habría que esperar un año más para ver de nuevo en movimiento la almoneda. El escribano Diego Fernández Serrano, primer receptor de los bienes de Crescenzi, realizó un segundo depósito de bienes remanentes a favor de Gómez de la Hermosa por no poder asistir a la nueva venta⁶⁸. El inventario de estos bienes, que tampoco están tasados, se compone de libros, pinturas, muebles, vestidos, armas, piezas de bronce, vidrios, cristales y útiles de trabajo que no pudieron venderse en la primera almoneda, por lo que hay que pensar que fueron los objetos menos atractivos para los compradores de 1635.

Este segundo listado contiene cuarenta y un títulos de libros escritos en castellano, italiano y latín —incluido el diccionario de Cristóbal de las Casas— de los que la mitad son lecturas religiosas y místicas muy selectas. Predominan los escritores jesuitas y dominicos como Alonso Rodríguez, Luis de Palma y Johann Tauler. No faltan el *Flos Sanctorum* de Ribadeneyra, la *Historia General de Sancto Domingo* de Fernando de Castillo, ni la *Chronica de la provincia de San José* de Juan de Santa María. Destacan los *Annali ecclesiastici* del historiador y cardenal Cesare Baronio (1538-1607), personaje muy cercano a San Felipe Neri, confesor de Clemente VIII, director de la biblioteca e imprenta Vaticana que fue enterrado en el altar mayor de Santa María Vallicella, como algunos miembros de la familia Crescenzi. La medicina natural estaba representada por los *semplici aromati* de García de Orta y los *Discorsi* de Pietro Andrea Mattioli. Además Crescenzi atesoró la *Ética* de Aristóteles, el *Cortegiano* de Castiglione, las *Vidas* de Plutarco, el polémico *Ragione di Stato* del secretario

de estas relaciones con algunas novedades, en CHERRY, 1999, pp. 215, 217 y 244 (nota 49).

⁶⁶ AHPM, pr. 6386, f. 203 (21-IV-1636). En el mismo documento se nos informa que se habían librado a favor de Gómez de la Hermosa 7.699 reales en el citado Sanz de Viteri, 3.246 en Juan María Forno procedentes de la almoneda del marqués y otros 1.650 en don Pompeo de Tasis caballero de Calatrava. La carta de pago de los 7.699 reales, en AHPM, pr. 6386, f. 205. Pompeo de Tasis pagó al pintor la citada cantidad en dos partidas (1.100 y 550 reales) como precio de un armario de ébano y palosanto de perfiles de bronce que había adquirido en la almoneda del marqués. El segundo pago, en AHPM, pr. 6386, fs. 559 vº- 560 r.º

⁶⁷ AHPM, pr. 5199, f. 255 (22-IV-1636). Con estos 1.246 reales y los 7.699 cobrados por Gómez de la Hermosa se agotaban los 8.945 reales depositados en casa del mercader Sanz de Viteri.

⁶⁸ AHPM, pr. 6387, fs. 180-185 (12-V-1637), citado por JORDAN Y CHERRY, p. 192, nota 31.

de San Carlos Borromeo y escritor Juan Botero, que combatía la política inmoral de Maquiavelo; y un libro de solfa que le permitiría tañer el clavicordio que conservaba entre sus bienes. Del resto de volúmenes destaca un *Vitruvio* de Daniele Barbaro y una edición latina de Euclides del matemático y astrónomo alemán Christoph Clavio.

La partida de cuadros de este depósito está compuesta por dieciocho retratos, trece de ellos atribuidos a Felipe Liaño, y dos países. Entre los materiales y útiles de trabajo se acumulan morteros de mármol, panes de oro, pliegos de papel, columnas de jaspe, yunques y otros instrumentos de carpintería. Además se identifican un buen número de objetos fabricados en bronce como reglas, compases, mascarones, figuras de niños y pies de leones que algo tendrían que ver con el Panteón del Escorial. Hay que añadir un *dibujo de una portada que es de madera y sta fundada en una tabla de vara de largo* y otro del mismo material *que es en forma de una capilla de media vara poco mas*, que se pueden identificar, a pesar de las inexactitudes del escribano, como dos modelos que guardaba el artista. La construcción de modelos fue una práctica asociada a la proyección arquitectónica muy utilizada por el marqués de la Torre. Como ya tuvimos la ocasión de comprobar, se tiene constancia de los que mandó hacer para el Panteón escurialense, visto en su propia casa por Vicente Carducho, y para la portada principal del Alcázar⁶⁹.

Poco más se puede añadir sobre este largo proceso de venta. Todavía en junio de 1640 los acreedores Jusepe Pérez y Cristóbal Gómez gestionaban el cobro de las cantidades adeudadas⁷⁰.

Aunque con la repetida limitación de no conocer más que una pequeña parte residual de los bienes conservados en vida por el marqués de la Torre podemos extraer algunas conclusiones que ahonden el conocimiento de su personalidad. Sus lecturas confirman que Crescenzi fue educado en un ambiente de profunda religiosidad. Su padre Virgilio apoyó con fuerza las actividades de San Camillo de Lellis y San Felipe Neri. Desde 1582 aquél fue acogido en casa de los Crescenzi donde enseñó latín a sus hijos. Lo mismo se puede decir de la relación de amistad mantenida con Felipe Neri desde 1585. Virgilio Crescenzi y su mujer

⁶⁹ CARDUCHO, p. 149; y MARÍAS, 1991, pp. 83-84. Al respecto citar un acuerdo de la Junta de Obras y Bosques dirigido al veedor del Alcázar de Segovia en el que se anuncia que se habían visto las trazas y el modelo de los cuatro cubos del citado edificio. La Junta apuntaba que el modelo estaba en poder del marqués de la Torre, en AGP, Registro 26, fs. 18 v.º-19 r.º (29-VIII-1634).

⁷⁰ El 12 de agosto de 1639 el maestro de obras Miguel del Valle traspasaba las deudas del marqués a don Juan de Begabazán, en AHPM, pr. 6997, fs. 759-762. Por su parte Jusepe Pérez y Cristóbal Gómez otorgaban poderes a procuradores para continuar las gestiones para el cobro de las cantidades adeudadas, 1.082

Costanza del Drago, sus hijos Giacomo, Pietro Paolo, Vincenzo y el propio Giovanni Battista declararon en el proceso de beatificación de Neri comenzado en 1595⁷¹. Por el testimonio del propio Giovanni Battista sabemos que el santo le disuadió de la idea de ingresar en la orden de Santo Domingo y que asistió a su muerte sacando un molde de su rostro. El recuerdo de Felipe Neri continuó vivo en la memoria del noble romano durante su estancia en Madrid con los dos retratos del santo que conservaba. La misma severa educación moral y religiosa fue recibida por sus hermanos Giacomo, que llegaría a ser abad de San Eutizio en Val Castoriana en la diócesis de Norcia; Vincenzo, carmelita descalzo y prior de Avignon desde 1614; y el cardenal Pietro Paolo Crescenzi.

Con toda seguridad conoció y tuvo tratos con los autores de varios libros que acumulaba en sus anaqueles. El caso más claro puede ser el de Cesare Baronio, personaje también muy cercano a Felipe Neri y a su iglesia de Santa María Vallicella, que compartió el cenáculo filipino contrarreformista con su hermano Giacomo Crescenzi⁷². Ya aludimos al interés que Giacomo manifestó por la arqueología cristiana y a su relación con Antonio Bosio. Esta inclinación anticuaria fue compartida por Giovanni Battista, que conservaba el libro de Cesare Domenichi *Delle Lettere nominate maivscole antiche romane* tan útil para descifrar los textos del pasado. Por otra parte el manejo de la obra de Clavio, profesor de matemáticas del Colegio de la Compañía en Roma hasta su muerte en 1612, le sitúa en la élite del saber de su época.

En resumidas cuentas esta pequeña representación de lo que fueron los bienes de Crescenzi sirve para corroborar la continuidad de una trayectoria coherente que comenzó en Italia y terminó en España. Su colección de pintura —aunque muy mermada cuando se suscribieron estos protocolos— y los contactos documentados con algunos pintores de la época nos pone en la pista de lo que pudo haber sido la versión madrileña de la Academia romana del marqués de la Torre. No es el momento de probar las conexiones del patricio italiano con pintores como Antonio de Pereda, Juan Van der Hamen o Juan Fernández el Labrador. Sólo queremos destacar que el papel de Gómez de la Hermosa y Alonso Carbonel en los trámites testamentarios pudo ser la consecuencia de un trato largo e intenso que debió de comenzar en 1627 en el caso del manchego. Desde este año hasta 1635 se fueron tejiendo

y 1.000 reales respectivamente, en AHPM, pr. 6390, f. 286.

⁷¹ GRELLE, p. 123.

⁷² POLVERINI FOSI, 1984a, pp. 634-636.

una serie de relaciones cruzadas entre un grupo de personajes que giraron en torno a la casa y a las actividades del marqués.

Los hermanos Carbonel formaron parte de este entorno. Ya señalamos el testimonio de Antonio de Pereda reconociendo el trato habitual con ellos. Cuando todavía era un prometedor aprendiz fue captado por Francisco de Tejada en el taller de Pedro de las Cuevas, el modesto pintor que profesaba una gran amistad con Ginés Carbonel. No tardaría mucho tiempo en recaer bajo el patronazgo artístico de Crescenzi quien convencido de sus aptitudes le promocionó en importantes encargos cortesanos como el lienzo del *Socorro de Génova* pintado para el Salón de Reinos del Buen Retiro o los que decoraban el retablo mayor de la parroquia de San Miguel⁷³. Prueba del aprecio que tuvo a su joven alumno fue el legado de *diferentes estatuas y papeles tocantes al arte de pintor de valor considerable* que el italiano le dejó a su muerte⁷⁴. Bienes que debieron de apartarse de su testamentaria antes de comenzar la almoneda. Tras los fallecimientos de Ginés y Crescenzi la relación debió de continuar con Alonso, quien no por casualidad fue nombrado tasador del citado retablo de San Miguel. Tal vez por su intervención se le encomendaron las pinturas de las bóvedas del crucero y presbiterio de la iglesia del convento de la Merced, en la que el arquitecto había trabajado durante muchos años. Lo cierto es que tiempo después el destino les volvería a juntar en las decoraciones del retablo de la capilla de Santo Domingo Soriano de la iglesia del convento de Santo Tomás⁷⁵.

En el plano administrativo la muerte de Crescenzi dejó vacante el puesto de superintendente de las Obras Reales que fue cubierto sin dilación en la persona de don Martín Abarca Bolea y Castro, marqués de Torres. El 12 de marzo se hacía oficial su nombramiento con la salvedad de que disfrutaría el cargo en la misma manera que lo habían hecho el conde de Salazar y el marqués de Malpica⁷⁶. Esta nota debe ser interpretada como un recorte a los amplios poderes que había ostentado su antecesor. En el texto del nombramiento de Torres desaparecía la coletilla sobre las trazas y los conciertos que había permitido al italiano la supervisión directa de las obras. Además se reducía su sueldo de 140 a 100 ducados y cuatro

⁷³ Lo primero según el testimonio de Lázaro Díaz del Valle, en SÁNCHEZ CANTÓN, 1933, t. II, pp. 374-376; y PALOMINO, t. III, pp. 303-304. Sobre su intervención en el retablo de la parroquia de San Miguel, ver CHERRY, 1987, pp. 302 y ss.

⁷⁴ Sin más especificaciones sobre el contenido del legado, en ATERIDO FERNÁNDEZ, 1997, p. 274.

⁷⁵ PALOMINO, t. III, p. 306; SALTILLO, 1946, pp. 233-267; y PUERTA ROSELL, pp. 351-357.

⁷⁶ AGP, expedientes personales C.^a 1039-17 (12-III-1635).

días después se hacía pública una segunda cédula en la que se especificaba que el cargo de superintendente no alcanzaba a los Sitios Reales del Buen Retiro, Vaciámadrid y la Zarzuela por ser jurisdicción del conde-duque de Olivares⁷⁷. Es decir, tras la excepción que había supuesto el desempeño de Crescenzi, volvía la normalidad al cargo en lo que respecta a sus atribuciones, sueldo y extensión. Y lo que es más importante la designación recaía sobre un noble con acceso directo al monarca por ser su mayordomo. De esta manera se evitaban los problemas que en el pasado había provocado la relación directa del monarca con el maestro mayor.

Resulta difícil evaluar las consecuencias “políticas” de esta designación ya que el marqués de Torres sigue siendo un perfecto desconocido al que difícilmente se le puede adscribir en una tendencia determinada. Tan sólo se puede percibir una cierta crisis en la institución de la Junta de Obras y Bosques reflejada en un acuerdo firmado el primero de septiembre de 1634. Como sus ministros no acudían a las reuniones, la Junta solicitó el perdón del rey para el marqués de Alcañices al que se le había castigado con la prohibición de entrar en la misma⁷⁸. No sabemos cuál fue la causa de este castigo pero el caso es que Felipe IV accedió a la petición y volvió a permitir la entrada de este linajudo personaje, cuñado del conde-duque, que ya en 1630 se había opuesto al ingreso en la Junta de Giovanni Battista Crescenzi por considerar que carecía de categoría social para ello. Meses después, cuando don Antonio de Contreras fue nombrado miembro de la Junta, su presidente el arzobispo de Granada se quejaba amargamente de que sólo asistieran a sus reuniones el marqués de Torres y él mismo⁷⁹. Tensiones y deserciones aparte, hay que suponer que los decretos de 8 de noviembre de 1633 habían dejado muy tocada su jurisdicción. Con ellos el conde-duque se había asegurado la alcaldía perpetua del recién creado palacio del Buen Retiro, con atribuciones para nombrar sus cargos más importantes, y una plaza en la Junta de Obras y Bosques⁸⁰.

En lo que respecta a los cargos técnicos de las Obras Reales la muerte del italiano no trajo cambios ni nuevos nombramientos sino más bien un reajuste de los espacios de influencia. Sin que haya muchas noticias al respecto cabe suponer que el más beneficiado de

⁷⁷ *Ibidem* (16-III-1635).

⁷⁸ AGP, SA, leg. 853 (1º-IX-1634).

⁷⁹ *Ibidem* (10-V-1636).

⁸⁰ AGP, CR, t. XIII, f. 139 v.º (8-XI-1633).

su desaparición fuera Juan Gómez de Mora. Pero ya desde finales de 1634 se aprecia una mayor presencia del maestro mayor en las decisiones de la Junta, sobre todo en lo relacionado con las obras del Alcázar. La dedicación casi exclusiva de Crescenzi y Carbonel a la construcción del palacio del Buen Retiro y, tal vez, el estancamiento del proceso judicial seguido contra los oficiales que habían protagonizado la construcción de la fachada del Alcázar pudo favorecer esta nueva situación de Gómez de Mora. A pesar de ello seguía estando vetado —enseguida precisaremos esta afirmación— en todos aquellos Sitios Reales cuyas alcaldías estaban ocupadas por el conde-duque de Olivares: la citada del Buen Retiro, Zarzuela y Vaciamadrid.

La posición administrativa de Alonso Carbonel no varió mucho. Mantuvo su plaza de aparejador mayor de las Obras Reales y de maestro principal del palacio del Buen Retiro, gracias a la protección redoblada del valido. Sólo se puede decir que su carrera en lo concerniente a las primeras sufrió un relativo y pasajero parón que duró algo más de un año. Y es que el ascenso y sobre todo su capacidad de influencia habían alcanzado su cota máxima en vida del marqués italiano. Pocos meses antes de su desaparición, Carbonel había sido nombrado ayuda de la furriera del rey sin gajes y *teniendo por ahora entrada en su quarto como maestro mayor de la Casa y Sitio de Buen Retiro*⁸¹. Con esta designación se hacía buena una tradición que asociaba los cargos técnicos de las Obras Reales con la Casa del rey en aras a facilitar el contacto directo con el monarca cuando eran necesarias las consultas particulares. Pero lo cierto es que el caso del albaceteño era hasta cierto punto inédito en la etiqueta de la Casa de Borgoña, como reflejo y consecuencia de que el cargo de maestro mayor del Buen Retiro no recayera en la persona del maestro mayor del Alcázar.

4. LA CAÍDA EN DESGRACIA DE JUAN GÓMEZ DE MORA (1636). SUS CONSECUENCIAS.

Un acontecimiento inesperado iba a producir nuevas sorpresas en el seno de las Obras Reales. Muy poco le iba a durar la tranquilidad a Juan Gómez de Mora pues el 14 de marzo de 1637 se despedía de su actividad en palacio para asistir, por mandato del rey, a la conducción de las aguas para riego de la región de Murcia. Este nuevo destino ocultaba un apartamiento honroso del conqueñense fuera de su lugar habitual de trabajo, el Alcázar de Madrid. Aunque hoy en día sabemos algo más de este desagradable incidente, que acabó con esta especie de defenestración, quedan todavía algunas incógnitas sobre las causas que lo

provocaron.

Dos son las fuentes principales que narran lo sucedido: las noticias cortas que recogían los acontecimientos de la Corte y la documentación proveniente de palacio. Ambas son bastante explícitas y coincidentes en la narración de los hechos no así en lo que respecta a las decisiones que se tomaron en aquel otoño de 1636 en contra del maestro mayor. Es preciso comenzar con la tantas veces citada noticia del 18 de octubre de 1636 recogida por Rodríguez Villa:

*(...) Juan Gómez de Mora ha entregado a Simón Rodríguez las pinturas de Palacio y va entregando lo demás que tenía a cargo, asistiendo a todo el señor Marqués de las Torres. Su oficio lo ejerce de interin Carbonel, mientras llega de Valladolid Francisco de Prades. Tan caro le ha costado a Mora haber presentado a Don Lorenzo Ramírez un cuadro de Ticiano que era de S. M. y haber puesto una copia en su lugar y también se ha tomado muy mal que don Lorenzo lo recibiese*⁸².

Una versión parecida aunque más escueta fue escrita por un autor anónimo en una segunda serie de noticias sobre Madrid. El hecho queda reflejado un mes antes, el 21 de septiembre del mismo año, y dice así:

*(...) Su Magestad continuando la orden que tenía dada que se le tomase cuenta a Juan Gómez de Mora maestro mayor de las obras de Palacio le quitó el oficio y se dize haverle dado a un fulano quadros natural de Valladolid y que todo lo ha causado el haber faltado una pintura de Palacio*⁸³.

Las cuentas reales sitúan con toda exactitud el día que el maestro mayor dejó de percibir sus emolumentos. El 31 de diciembre de 1636 se le liquidó la segunda parte de su sueldo anual, desde el primero de julio —como era costumbre— hasta el 16 de septiembre *quando su magestad le mando yr a servir al Reyno de Murcia*⁸⁴. En total 936 reales por los

⁸¹ AGP, expedientes personales C.^a 200-23 (14-X-1634), citado por MARTORELL, p. 57.

⁸² RODRÍGUEZ VILLA, pp. 44-45.

⁸³ FRADEJAS, p. 135.

⁸⁴ AGP, Felipe IV, leg. 1 bis, pliego 845 (31-XII-1636).

dos meses y medio que había trabajado en la segunda parte del año. Es decir, como apunta la cita publicada por Fradejas, los hechos debieron ocurrir a mediados del mes de septiembre. Por su parte la primera noticia de Rodríguez Villa se ve confirmada con las gestiones que se llevaron a cabo para el traspaso de todos los objetos de la guardajoyas del rey que había permanecido bajo la custodia de Gómez de Mora, en virtud de su cargo de ayuda de la furriera⁸⁵. Así el 26 de noviembre su sustituto Simón Rodríguez, también ayuda de la furriera, confeccionó un listado con cincuenta y dos entradas con las cosas recibidas de manos de Mora⁸⁶. A este primer control le seguiría el inventario de las pinturas del Alcázar que recibía como cargo. Aunque lleva la fecha de 17 de marzo de 1637 es lógico pensar que su redacción debió de comenzar días atrás⁸⁷. Y sin ir más lejos el catálogo de los libros que el rey tenía en la parte alta de su torre fue preparado por Francisco de Rioja en el año 1637, a buen seguro ante la alarma producida por este suceso⁸⁸.

De esta manera se puede afirmar que los documentos ratifican las consecuencias producidas por este incidente y narradas en los dos pasajes antes citados: Gómez de Mora cedió su responsabilidad a Simón Rodríguez en la Casa del rey y dejó de percibir sus honorarios a mediados del mes de septiembre como maestro mayor.

Las fuentes históricas también ratifican dos circunstancias significativas que tienen que ver con lo sucedido: Lorenzo Ramírez de Prado fue un ávido coleccionista de pintura; y en ese mismo año de 1636 mantuvo, por lo menos, un cierto trato profesional con Juan Gómez de Mora. Pero vayamos por partes.

De la animada biografía de aquél se podría resaltar que fue hijo de Alonso Ramírez de Prado, un célebre jurista del rey Felipe II que en tiempos de su sucesor participó activamente en la Junta del Desempeño con el nefasto conde de Villalonga⁸⁹. Fue encarcelado al mismo tiempo que éste, muriendo como reo en 1608 acusado de graves delitos contra la hacienda

⁸⁵ En este punto hay que precisar que Juan Gómez de Mora nunca ostentó el cargo de aposentador de palacio como se afirma, en TOVAR MARTÍN, 1983a, pp. 96 y 145. Así lo reconoce el propio arquitecto en un memorial elevado al rey en 1632, en el que afirma haber servido como ayuda de la furriera desde hacía veintidós años y haber hecho el oficio de aposentador de palacio —pero nunca haberlo poseído— en los hospedajes del Príncipe de Gales, cardenal legado y archiduque Carlos, en AGP, Expedientes personales, C.^a 448-6 (4-IV-1632). Como prueba de ello citar su solicitud del cargo de aposentador tras la vacante producida por la muerte de Pedro del Yermo, en *Ibidem* (17-IV-1641).

⁸⁶ AGP, SA, leg. 768 (26-XI-1636).

⁸⁷ *Ibidem* (17-III-1637).

⁸⁸ BNM, ms. 18.791.

⁸⁹ Para su biografía seguimos el texto de ENTRAMBASGUAS, 1943a, pp. 44 y ss.

real. Lorenzo (Zafra, 1583- Madrid, 1658) asumió con valentía la defensa de su padre sin poder impedir una ejemplar condena de multa (340.000 ducados) y destierro para su madre. A pesar de esta losa biográfica, su carrera prosiguió con brillantez durante el reinado de Felipe III, colaborando con Lerma a quien dedicó su *Consejo y consejero de príncipes* (1617). Felipe IV y Olivares supieron apreciar también su talento. Miembro de los consejos de Hacienda y de Indias, en 1628 fue enviado a la corte de Francia para llevar a cabo una delicada misión diplomática. A su vuelta declaró (1629) en las informaciones de la beatificación del padre Simón de Rojas y en 1631 lograba un hábito de Santiago tras unas polémicas informaciones⁹⁰. Las fuentes coinciden en situarlo muy cerca del conde-duque, con quien compartía su pasión por los libros. En 1640 publicó el *Luitprandi Opera* con el retrato de Olivares según dibujo de Rubens y stampa de Cornelio Galo⁹¹. Hombre de gran cultura y sensibilidad, cultivó la poesía culterana en las filas de su amigo Góngora. En su época se le conoció como un gran coleccionista de libros —no siempre adquiridos con los mejores métodos— y pinturas. Prueba de lo primero es el índice de su biblioteca publicado por su viuda Lorenza de Cárdenas y Valda⁹². De la segunda sabemos por su testamento cerrado que poseía cuadros del Greco, Ticiano, Navarrete el Mudo y Giulio Romano⁹³. También guardaba en su colección un retrato de Erasmo, otro de Cazalla en oración y un lienzo de los pecados capitales del Bosco. Su viuda, creyendo que eran temas heterodoxos, envió estos cuadros al Consejo de la Santa Inquisición para proceder a su evaluación. Así pues Lorenzo Ramírez de Prado fue un personaje muy conocido en la Corte —casi público diríamos hoy— cuyas tribulaciones no escapaban a la pluma de los escritores anónimos que animaban los mentideros con las noticias de la capital. Al respecto no parece casual la amistad que mantuvo con el cronista real y autor de los *Avisos Históricos* don José Pellicer de Tovar. Juntos colaboraron en la creación del programa iconográfico que en 1649 decoró las calles de

⁹⁰ RODRÍGUEZ MARÍN, pp. 472-474.

⁹¹ *Ibidem*, p. 109.

⁹² Su edición facsímil, en ENTRAMBASAGUAS, 1943b. Grande debió de ser el afán recopilador de Lorenzo Ramírez de Prado pues su colección de libros debió de empezar casi de cero, habida cuenta que la de su progenitor fue confiscada, junto con el resto de sus bienes, a raíz de la citada condena. Por cierto que 402 impresos y 29 manuscritos de la biblioteca de Alonso Ramírez de Prado fueron seleccionados para engrosar la del monasterio del Escorial, en ANDRÉS, 1964, pp. 369-390. El resto debió de ser vendido.

⁹³ En concreto a don Diego de Riaño y Gamboa le dejó en su testamento un *Ecce Homo* de Navarrete el Mudo; al marqués de Heliche una pintura de Giulio Romano; un *Ecce Homo* del Greco y dos pinturas de Lucas de Holanda al conde de Montalbán; y una cabeza de San Juan de Ticiano al conde de Puñonrostro, en AHPM, pr. 6280, f. 412 v.º (19-V-1657), citado por SUÁREZ QUEVEDO, 1994, p.1486.

Madrid para recibir a la nueva reina Mariana de Austria⁹⁴.

Una declaración del maestro de obras y alarife Francisco Barroso relaciona al jurista con Juan Gómez de Mora. En su testamento otorgado el 29 de abril de 1636 afirmaba que Ramírez de Prado le debía 8.000 reales por unas obras que había realizado en sus casas⁹⁵. El ajustamiento de dicha cantidad se había producido tras la medida y tasación realizadas por el maestro mayor. Esta intervención debió de ser importante ya que fue evaluada en 25.000 reales; y es muy probable que se produjera en las casas, situadas enfrente de la parroquia de San Ginés, que todavía conservaba en 1658⁹⁶. Cabe pensar también que el arquitecto conguense pudiera haber participado en la dirección de los trabajos ejecutados por Barroso.

En resumidas cuentas y sin entrar todavía en el fondo de la cuestión, la relación de los hechos publicada por Rodríguez Villa entra dentro de lo posible en virtud de lo que conocemos sobre los protagonistas de esta historia. Mora y Prado se conocían, éste apreciaba la pintura de Ticiano y aquél tenía acceso directo a las colecciones reales por su cargo de ayuda de la furriera. Y es muy probable que el arquitecto hubiera contemplado la colección de pinturas y libros en las casas del jurista con motivo de las obras realizadas en ellas. Desconocemos cuál fue el cuadro de Ticiano ofrecido al pacense; y es casi imposible de comprobar cómo se consiguió una copia del mismo. La noticia recogida por Fradejas es más imprecisa quizá porque relata los hechos recién ocurridos, sin tiempo para contrastar las informaciones. Así la descripción del supuesto beneficiario de la operación, el *fulano natural de Valladolid*, no encaja con la biografía de Ramírez de Prado.

La alusión al marqués de Torres ha propiciado cierta confusión en algunos investigadores. Primero decir que la fecha de septiembre de 1636 es más que fiable pues las noticias anónimas recogían los hechos puntuales acaecidos en Madrid en cada momento. Por ello no hay duda que el citado marqués es el superintendente de las Obras Reales que en

⁹⁴ SUÁREZ QUEVEDO, 1994, pp. 1477-1495.

⁹⁵ Para evitar dudas al respecto transcribiremos íntegramente la cláusula del testamento de Francisco Barroso:

(...) *Ytem declaro que yo hiço al señor don Lorenço Ramires de Prado la obra de su casa que sumo veinte y cinco mil reales poco mas o menos y por cuenta de ella e recibido lo que parezera por diferentes cartas de pago de manera que hecha, tasada y medida la dicha obra se hiço feneçimiento della por Juan Gomez de Mora maestro mayor de palazio y se me resta debiendo ocho mil reales poco mas o menos como parezera de dicho ajustamiento que esta en poder del dicho señor don Lorenço Ramirez de Prado.*

AHPM, pr. 6440, fs. 265-272 (29-IV-1636).

⁹⁶ Se le concedió la libertad de aposento el 9 de enero de 1625, en LICENCIAS, pp. 114-115. Son las mismas casas ampliadas en las que vivía cuando redactó su testamento cerrado, en AHPM, pr. 6280, fs. 405-406

marzo de 1635 ocupó la vacante dejada tras el fallecimiento de Crescenzi. El italiano nada tuvo que ver con el incidente protagonizado por Gómez de Mora porque simplemente llevaba más de un año descansando en alguna de las bóvedas del convento del Carmen Calzado⁹⁷. A pesar de ello la profesora Tovar cargó sobre su conciencia —repleta de lecturas piadosas y recuerdos sobre San Felipe Neri y San Camilo de Lellis— la acusación contra el maestro mayor por el incidente del Ticiano y la orden de privarle de sus oficios, que sería puesta en ejecución por su sucesor el marqués de Torres⁹⁸. Todo ello merced a una supuesta campaña de descrédito dirigida por Crescenzi en la que no andaría muy lejos el aparejador Carbonel, al que le acusa de propiciar una *repulsiva conspiración con el que mantenía una trayectoria sin tacha, con el Arquitecto por antonomasia de la Corte española*⁹⁹. Obviamente cabe rebatir estas apreciaciones.

Por desgracia para el maestro mayor los acontecimientos históricos pintan una realidad muy diferente a la planteada por la profesora Tovar: unos hechos concretos y unas consecuencias muy graves. El revuelo armado en palacio —gracias al cual contamos con un inventario de los cuadros de la colección real— y la exoneración del conquense son pruebas concluyentes de que algo sucedió en los últimos días de aquel verano de 1636. El contexto también ayuda a situar el incidente. En el caso de Gómez de Mora llovía sobre mojado. Su credibilidad, lejos de mantenerse *sin tacha*, se encontraba bajo mínimos. La visita de 1627, la consiguiente condena y las interminables apelaciones habían dejado maltrecha su posición en

(19-V-1657), citado por SUÁREZ QUEVEDO, 1994, p. 1486.

⁹⁷ Así lo mandó en su testamento y queda especificado en la partida de defunción que recoge el óbito. A pesar de publicar ambos documentos se dice que fue enterrado en la parroquia de San Martín, en TOVAR MARTÍN, 1981, p. 301. La atinada corrección fue planteada con anterioridad por BUSTAMANTE GARCÍA, 1992, p. 193, nota 122.

⁹⁸ TOVAR MARTÍN, 1986, pp. 25 y 32. Todo ello a partir de una confusa nota (AGS, CySR, leg. 342, f. 15) en la que se dice así:

(...) *Por los libros de veeduría y contaduría de las Obras Reales de mi Oficio, parece que Su Majestad, por su Real Cédula, su fecha, en El Pardo en once de febrero del año de mil y seiscientos once, nombró a Juan Gomez de Mora por Maestro de sus obras y Trazador dellas con quatrocientos ducados de salario en cada año, los quales le estan pagados hasta hultimo de diciembre del año de mil y seiscientos treinta y quatro, que ceso en el dicho oficio por haberlo ordenado asi el Marques de la Torre, Superintendente que a la sazón era de las obras por su papel de dieciocho de septiembre de mil y seiscientos treinta y seis.*

TOVAR MARTÍN, 1986, p. 32. Este desfase entre una fecha y otra pudo deberse a una errata en la primera. Nótese que la segunda fecha coincidiría, con la sola diferencia de dos días, con la última jornada cobrada según la nómina que hemos citado más arriba, en AGP, Felipe IV, leg. 1 bis, pliego 845 (31-XII-1636). Por si fuera poco las nóminas y cuentas de pagos de la hacienda real, como veremos más adelante, son prolijas en datos sobre la actividad de Juan Gómez de Mora en las Obras Reales hasta pocos días antes del citado mes de septiembre de 1636.

⁹⁹ TOVAR MARTÍN, 1986, p. 25.

las Obras Reales del Alcázar. Son hechos incuestionables y fehacientes que sus protagonistas principales sufrieron prisión domiciliaria durante varios días; que los Valle y compañía, bajo la responsabilidad del maestro mayor, monopolizaron durante varios años la contratación de obras en los Sitios Reales; y que, en el mejor de los casos, se produjeron ciertos abusos con los materiales despojados de la vieja fachada. Otras circunstancias invitan a pensar que el maestro mayor actuaba en todo lo referente a las obras del rey y del ayuntamiento con cierta suficiencia ajena al rigor y al control presupuestario. Recordemos la flema con la que se había despachado en el asunto de la ejecución del escudo del pórtico principal, otorgada desde el principio al equipo de Antonio de Herrera, aunque los responsables municipales le obligaran a dar las condiciones para la subasta pública, que a la postre resultó ser una pantomima. O más incomprensible todavía es que la construcción de la primera fase del cuarto de la reina se adjudicara al equipo de maestros, encabezado por Valle, que habían presentado la oferta más elevada¹⁰⁰. Y harto significativo, por no decir otra cosa, es que en marzo de 1612 el ayuntamiento de Madrid gratificara con doscientos ducados a fray Alberto de la Madre de Dios por ahorrarle la friolera de 30.000 ducados en el remate de la obra de cantería del cuarto de la reina que acababa de recaer en los citados maestros¹⁰¹.

Mucho nos tememos que el sobrevalorado distanciamiento sobre la ejecución material de las obras que supuestamente se ha atribuido al maestro mayor —en teoría más preocupado en imaginar la arquitectura desde sus trazas— pudo estar en el origen de todos estos problemas que con el tiempo acabarían por arruinar su reputación. Una actuación marcada en sus primeros años por la falta de práctica y experiencia a pie de obra en el trato diario con maestros muy avezados en todas estas cuestiones. Y quizás aquí resida uno de los tópicos, alimentado por su magnífica respuesta impresa en el “porcón” de la Biblioteca Nacional, que ha distorsionado el papel del maestro mayor en el contexto de las Obras Reales. Porque su

¹⁰⁰ BARBEITO, 1992, p. 91.

¹⁰¹ Recordemos que el segundo remate, desde la cornisa dórica hacia arriba, data del 8 de febrero de 1612. Transcribimos por ser tan explícito el acuerdo del ayuntamiento de 20 de marzo:

(...) el señor Gonzalo Manuel dijo que abiéndose rematado la obra de cantería del quarto de palacio el Padre fray alberto de la Madre de Dios de la orden del carmen descalzo a hecho muchas dilijençias para que se bajase porque como persona tan perita en obras vio que se auia rematado en exçesibos presçios y que de sus dilijençias a resultado que se a hecho una baja en la dicha obra que monta según dizen treinta mil ducados (el subrayado es nuestro).

AV, ASA I-160-37, nº 5 (20-III-1612), citado por GERARD, 1978, pp. 244-245. Muy contentos debieron de quedar los regidores con la gestión del carmelita pues dos días después elevaron su gratificación de cien a doscientos ducados.

labor teórica, de proyección arquitectónica, estaba asociada al control efectivo de las tareas prácticas encomendadas a los aparejadores. La *Instrucción* que regulaba la edilicia real es muy clara al precisar los actos administrativos con los que se materializaba este control. En resumidas cuentas, el hecho de no tener que asistir diariamente a los andamios no eximía de ninguna responsabilidad práctica al maestro mayor.

Errores y abusos tan importantes como los denunciados en la visita de 1627 dejan bien a las claras la citada suficiencia —tal vez engañada por la confianza depositada en los aparejadores y contratistas— de la que hizo gala Gómez de Mora en los primeros años de su carrera arquitectónica. Fue amigo de rodearse de gente de su cuerda a la que benefició con continuos encargos reales. En su actitud hacia proyectos tan importantes como la nueva fachada de palacio también se puede rastrear cierta disociación entre sus planteamientos y los medios existentes a su alrededor para llevarlos a cabo. Una especie de megalomanía acentuada por su falta de adecuación a las circunstancias que vivía la Monarquía Hispánica e incluso a los condicionantes que limitaban el sector constructivo madrileño. Esta falta de realismo en definitiva se puede apreciar a gran escala, por ejemplo, en el planteamiento de las dos torres centrales de la fachada de palacio, pues no estaban los tiempos para ejecutar grandes obras con grandes inversiones.

Pero ya vimos que tras las exequias de Felipe III, a la vista de los túmulos proyectados por la Casa Real y por el ayuntamiento de Madrid, fueron muchos los que empezaron a cuestionar los cuantiosos gastos que producían las obras ejecutadas bajo la responsabilidad de Gómez de Mora. En un momento político en el que prevalecía una imagen de gestión eficaz y eficiente que pretendía desterrar los escándalos económicos protagonizados por las criaturas de Lerma y Uceda. Y es en esta clave, en la que algunos autores han analizado la caída en desgracia del arquitecto, como un apartamiento provocado por su filiación al régimen anterior. Ésta es innegable a la vista de la participación de tío y sobrino en los proyectos arquitectónicos de la villa ducal de Lerma. Hoy también conocemos que Gómez de Mora dirigió la construcción de la residencia madrileña y sus anexos (conventos de Capuchinos y de Santa Catalina de Sena) que el duque de Lerma poseía en el Prado de San Jerónimo¹⁰². Algo de esto pudo existir, pero no fue la causa principal de su salida de palacio ya que los Sandoval habían perdido su valimiento quince años antes de producirse el incidente del Ticiano. Parece claro que a finales de la década de los veinte Gómez de Mora perdió la

confianza del nuevo valido, si es que alguna vez la tuvo. Mucho tendría que ver en ello las graves acusaciones que se acumulaban contra él tras la visita de 1627. Su carácter tampoco debió de ayudar mucho. El conquense mantuvo durante toda su vida una extraña capacidad de ganarse enemigos dentro y fuera de la profesión. Tal vez uno de sus mayores errores fue enfrentarse a Crescenzi cuando era superintendente de la obra del Panteón del Escorial y gozaba de la protección de Olivares. Fobias personales, enemistades profesionales pero también diferentes maneras de ver la arquitectura acabaron por crear una especie de aislamiento que terminó en el verano de 1636.

No resulta fácil calibrar la responsabilidad de Olivares en todo este asunto. De forma harto significativa y hasta cierto punto teatral, la noticia que narra la despedida de Gómez de Mora le sitúa dando explicaciones ante el conde-duque:

(...) Juan Comez de Mora parte para Murcia, a donde va por mandado de S. M. para asistir a la conducción de las aguas para el riego de aquella tierra. Despidióse del señor Conde Duque diciéndole que iba a Murcia conforme a lo que S. M. y S. E. le habían mandado, y que si aquí había errado, procuraría enmendarlo allá, y que S. E. creyese dél que su yerro, si lo había habido, había procedido de ignorancia y no de voluntad. Respondió S. E. que lo creía así¹⁰³.

Un yerro más que habría que añadir a los anteriores y a la desconfianza que casi siempre le profesó don Gaspar de Guzmán. La otra versión —siempre más subjetiva y contraria al valido— nos la aporta Matías de Novoa. Al comentar los aires de revancha que circulaban por la capital tras la caída de Olivares no duda en considerar a Mora como uno de los damnificados por su acción, en la misma medida que Francisco de Quevedo, el inquisidor Adán de la Parra o Tomás de Lavaña *que habían sido echados por razones del poderoso, y vinieron llamados a la corte para destruir vicios y residencias, ladrones, y visitar*¹⁰⁴. Pero también habría que valorar el sospechoso silencio del libelista —siempre dispuesto a cantar las injusticias cometidas por el ministro— en lo relativo al incidente del Ticiano. Lo más probable es que esta circunstancia fuera aprovechada por el valido para deshacerse de un

¹⁰² LOPEZOSA APARICIO, 1998, pp. 457-485.

¹⁰³ RODRÍGUEZ VILLA, pp. 121-122.

¹⁰⁴ NOVOA, t. IV, p. 124

personaje que nunca había sido de su agrado.

Quizás mejor que “destierro” la palabra que define con mayor propiedad la nueva situación de Gómez de Mora sea la de “apartamiento” respecto a sus oficios en el Alcázar, que comenzó a ejecutarse con un alejamiento físico materializado en la misión murciana. Ello no quiere decir que hasta mediados de 1643 —momento de su redención— estuviera fuera de Madrid. Como veremos más adelante la documentación notarial le sitúa en la capital a finales de la década de los treinta. Este apartamiento de la Casa del rey sin perder la titularidad de sus oficios quedó visualizado en las fiestas que se celebraban en la Plaza Mayor de Madrid. Hasta entonces en el repartimiento de sus balcones y ventanas —en cuya junta participaba el maestro mayor— le había tocado situarse en el número 39, en el tercer suelo después de la acera de la Carnicería, justo encima de los lugares reservados al conde-duque y al lado del número 41 que ocupaba el marqués de la Torre. En el repartimiento de julio de 1637, en esta ocasión realizado con la participación de Alonso Carbonel, mantuvo su posición. Pero a partir del año siguiente permutó su plaza con el guardajoyas y el maestro de la cámara. El trazador mayor pasó a la calle del Peso Real con el número 87, lejos del rey y del valido¹⁰⁵. Hasta la relación visual con ellos había tocado a su fin.

En este intervalo de tiempo Alonso Carbonel ejerció la máxima responsabilidad del escalafón técnico de las OO.RR, siempre como primer aparejador de ellas y maestro mayor del palacio del Buen Retiro. Es decir, aunque no volvió a cobrar su sueldo hasta 1643, a Gómez de Mora en ningún caso se le despojó de su cargo de maestro mayor. Ahora bien, la noticia recogida por Rodríguez Villa sobre la interinidad de Carbonel y la supuesta promoción a la maestría de Praves añade un punto más de confusión a esta historia.

Es muy probable que cuando sucedió el incidente de Gómez de Mora el arquitecto vallisoletano se encontrara en Madrid. La Junta de Obras y Bosques, en dos decretos de mayo de 1635, le había ordenado traer al palacio del Buen Retiro unas pinturas y candilones de plata que se encontraban en la casa real de la Ribera de Valladolid¹⁰⁶; y todos los jaspes y otras cosas que habían sido propiedad de don Rodrigo Calderón en aquella ciudad¹⁰⁷. Un memorial de Praves, fechado en Madrid el 8 de diciembre de 1635, solicitaba al rey que en su ausencia su yerno Juan Lisón de Tejada se ocupara de su oficio de contador y veedor de las

¹⁰⁵ BPR, ms. II/1606 bis, fs. 101-109.

¹⁰⁶ AGP, Registro 26, f. 33 r.º (12-V-1635). La noticia de esta comisión fue publicada por MARTÍ Y MONSÓ, p. 617. Ver también BROWN Y ELLIOTT, p. 125.

Obras Reales de la ciudad castellana¹⁰⁸. Por lo que, tras realizar por lo menos dos viajes a la Corte, el arquitecto preveía que su estancia en ella iba para largo. Tal vez el rey o el valido le habían encomendado nuevas comisiones relacionadas con las obras y decoraciones del Buen Retiro necesitadas —sobre todo, a raíz de la muerte de Crescenzi— de toda la mano de obra posible.

La estancia en la Villa y Corte debió de prolongarse hasta septiembre de 1636, cuando acaeció el incidente de Gómez de Mora. Es posible que, ante el inmediato despido del maestro mayor, en algunos medios se empezaran a plantear cábalas sobre un supuesto sustituto. Lo cierto es que hay dos noticias que lo relacionan con las Obras Reales: unas trazas para la casa del guarda de la Torre de la Parada firmadas por el castellano el 12 de marzo de 1637, dos días antes de la partida de Gómez de Mora hacia su destino murciano¹⁰⁹, y un más que probable nombramiento de superintendente de alguna de las obras particulares que por aquel entonces se llevaban a cabo con el patrocinio real. Conocemos esta circunstancia gracias a una información de la Junta de Obras y Bosques referida a la designación de Diego Velázquez como superintendente de las obras particulares del rey. El 13 de octubre de 1643, ante una consulta referida al lugar donde debía de situarse el nuevo sueldo del pintor, la Junta respondía de esta manera:

(...) dándole 60 ducados de gajes al mes en la forma que se dieron a Francisco de Praves, y dudando la Junta de Obras y Bosques la partida donde se le habían de situar, porque al dicho Francisco de Praves no se le consignaron, ni tuvo efecto, por haber muerto en aquella sazón¹¹⁰.

Así pues, según esta información, antes que Velázquez, Francisco de Praves había sido nombrado para este oscuro cargo de superintendente sin que conozcamos a qué obras particulares se refería en concreto. Sin embargo no lo llegaría a disfrutar porque la muerte le sorprendería en Madrid en octubre de 1637. En su testamento, otorgado el 16 de agosto de ese mismo año, se titula regidor perpetuo de la ciudad de Valladolid y señor de Villanueva de

¹⁰⁷ AGP, Registro 26, f. 33 v.^o (23-V-1635).

¹⁰⁸ MARTÍ Y MONSÓ, p. 624.

¹⁰⁹ AGP, El Pardo, C.^a 9392, exp. 8 (18-III-1637). Sin citar la referencia documental se atribuía esta modesta construcción a Praves, en TOVAR MARTÍN, 1983a, p. 366.

los Infantes, sin ninguna referencia a sus ocupaciones edilicias en la Corte¹¹¹. Pero no fue éste el único caso en aquellos años. En el mes de agosto de 1638 Carbonel dirigía —como veremos en el capítulo siguiente— la construcción de la iglesia del convento de las Maravillas con el cargo de superintendente de la misma¹¹².

Quizás este farragoso asunto de las superintendencias particulares tenga algo que ver con el vacío dejado en las Obras Reales por la muerte de Crescenzi y la exoneración de Gómez de Mora. Ya comentamos que con el nombramiento del marqués de Torres el cargo de superintendente recuperó su naturaleza administrativa perdiendo las amplias atribuciones artísticas que había disfrutado el italiano. Hemos de imaginar que tras su desaparición éstas revirtieron en los oficiales técnicos, esto es, en mayor medida en Gómez de Mora y, en lo que respecta al Buen Retiro, en Alonso Carbonel. Con la salida del arquitecto conquense se debió de hacer necesaria una redistribución de estas responsabilidades, sobre todo, en construcciones patrocinadas por Felipe IV pero ajenas a los Sitios Reales. La superintendencia particular se convertía pues en una solución apropiada para sacar adelante obras, como las del convento de las Maravillas, trazadas años atrás por Juan Gómez de Mora.

A pesar de todo lo dicho, en ningún documento generado por la Junta de Obras y Bosques existe constancia de que Gómez de Mora perdiera su empleo ni de que se realizara ningún nombramiento para sustituirle en el mismo. Praves siguió ostentando su maestría mayor de las obras reales de Castilla la Vieja y Carbonel la que le acreditaba como primer arquitecto del Buen Retiro. Pero fue este último quien se ocupó de las tareas administrativas propias de Mora, sobre todo en lo que se refiere a la firma de libranzas, desde abril de 1637, y a la posesión de una de las tres llaves del arca de caudales¹¹³. Al respecto hay que apuntar que en el verano de 1642, cuando Carbonel fue llamado a servir a la Jornada de Zaragoza, un decreto real permitió de forma explícita que su ayuda de aparejador Martín Ferrer se quedara en Madrid cumpliendo estas tareas administrativas en su lugar¹¹⁴.

¹¹⁰ AGS, CySR, leg. 310, f. 384 (22-VI-1643), citado por CRUZADA VILLAMIL, 1885, p. 137.

¹¹¹ La transcripción del testamento, en BUSTAMANTE GARCÍA, 1983, p. 453.

¹¹² AHPM, pr. 5126, f. 940 (8-VIII-1638), transcrito por SALTILLO, 1948b, p. 186; y VERDÚ BERGANZA, 1993, p. 129.

¹¹³ Las primeras libranzas firmadas por Sebastián Hurtado y Alonso Carbonel por unas obras en la Cocina de Boca del rey, en AGP, SA, leg. 5207 (21-IV-1637).

¹¹⁴ Se le permitía que durante la ausencia de Carbonel pudiera despachar y firmar libranzas, tener una de las tres llaves del arca así como él la tiene y pueda asistir a las OORR como él lo hace, en AGP, CR, t. XIV, f. 24 v.º (9-IX-1642).

Hasta que no tengamos más pruebas de lo que Praves pudo hacer en las Obras Reales, su presencia se debe valorar como una colaboración puntual en alguna de sus fábricas a la vera del aparejador mayor. Más difícil sería evaluar sus posibles ambiciones y su interés por proseguir su carrera profesional en la Corte. En la ciudad castellana ya lo había conseguido casi todo gracias en parte a los cargos y títulos heredados de su padre, el también arquitecto Diego de Praves. Gozaba de una posición social envidiable avalada por una hidalguía de origen, un cargo de familiar del Santo Oficio, otro de regidor perpetuo de la ciudad de Valladolid, la alcaldía de la fortaleza de Simancas, un asiento de alcalde ordinario por el estado de hijosdalgos en el ayuntamiento de Villanubla y, por si fuera poco, el señorío de la citada villa de Villanueva de los Infantes. Y controlaba las obras más importantes de la ciudad al unir en su persona la dicha maestría mayor de Castilla la Vieja, el cargo de veedor y contador de las mismas, y los de arquitecto de la catedral y del ayuntamiento vallisoletano¹¹⁵. Además su traducción del primer libro de Andrea Palladio le habría reportado cierta fama de arquitecto teórico que debió de llegar hasta la Corte. La dedicatoria de este libro —y la del tercero que nunca vería la luz— a don Gaspar de Guzmán puede interpretarse como un intento de promocionarse. Viendo este *curriculum* cabe pensar que se trataba de un personaje ambicioso, salido de la nada o de lo poco, que quizás —a pesar de sus más de cincuenta años— deseara continuar su trayectoria en la capital. Al mismo tiempo no hay que descartar que tantos honores y cargos reunidos en una misma persona —por cierto, hijo natural del citado Diego de Praves— hubiera despertado la admiración de otros oficiales de las Obras Reales, como Carbonel y Velázquez, que albergaban aspiraciones sociales. Sea como fuere desconocemos la relación que mantuvo Praves con Carbonel y años atrás con Crescenzi. Parece lógico pensar que en 1630 el joven Martín Ferrer llegara a la ayudantía del aparejador recomendado por Praves. Lo cierto es que cuando residió en la Corte en los años 1636-1637 tuvo tiempo de conocer a los maestros de obras Jusepe de Praves, tal vez un familiar lejano del solar cántabro, y Miguel del Valle y Aguilar, a quien decía deber quinientos reales en su testamento¹¹⁶.

No queremos terminar este apartado sin hacer alusión a la llegada a Madrid de Alonso Cano a comienzos de 1638, cuando la plaza de Gómez de Mora seguía sin ser cubierta. Primero Lázaro del Valle y más tarde Palomino se hicieron eco de la noticia de su traslado a

¹¹⁵ BUSTAMANTE GARCÍA, 1983, p. 452.

¹¹⁶ AHPM, pr. 5102, s. f. (21-X-1637), citado por BUSTAMANTE GARCÍA, 1983, p. 510.

la Corte a requerimiento del conde-duque de Olivares para ponerse a su servicio y ocupar el cargo de maestro mayor de las Obras Reales¹¹⁷. El nombramiento nunca se produjo y mucho nos tememos que en ningún momento se pensó en él para este cargo por dos razones fundamentales de orden administrativo, a las que se podría añadir una tercera de índole puramente profesional: su titular —queda dicho— no sería desposeído del mismo, aunque sí apartado a principios de 1637; el férreo escalafón de las obras de palacio difícilmente hubiera soportado una ingerencia de esta naturaleza, menos aún, la inmejorable posición de Carbonel; y, claro está, el perfil de Cano —conocido como pintor y retablista en tierras andaluzas— no encajaba con el que se presumía para un maestro mayor. Así las cosas no queda más que pensar en que Olivares le mandó llamar para dedicarse a su oficio de pintor y tal vez para ser preceptor de esta disciplina, como lo fuera Maíno en otro tiempo, del príncipe Baltasar Carlos.

5. EL ORATORIO DE LA REINA ISABEL DE BORBÓN (1635).

Durante estos meses de cambios en la dirección técnica de las obras la actividad constructiva no cesó en los diferentes Sitios Reales. Bien es verdad que los esfuerzos se seguían concentrando cada vez con mayor intensidad en la erección del nuevo palacio del Buen Retiro. A finales de 1634 Alonso Carbonel y Giovanni Battista Crescenzi se dedicaban en cuerpo y alma a dirigir sus sucesivas ampliaciones con el respaldo del conde-duque de Olivares. Mientras Gómez de Mora, excluido de esta fábrica, empezaba a recuperar el control en las obras del Alcázar.

Una vez terminadas las habitaciones que formaban el Cuarto de Verano, se iniciaron los trabajos en el otro lado del Alcázar. El 5 de diciembre de 1634 los maestros Gaspar Ordóñez y Miguel del Valle se obligaron a realizar el nuevo oratorio de la reina Isabel de Borbón. Tras una reñida puja con Juan de Mondéjar, un maestro que había trabajado en las primeras obras del Buen Retiro, se comprometieron a ejecutarlo en diez meses por 6.500 ducados¹¹⁸. La traza estaba firmada por Juan Gómez de Mora y las condiciones por Alonso

¹¹⁷ SÁNCHEZ CANTÓN, t. II, pp. 329-393; y PALOMINO, t. III, p. 345. Se volvió al asunto, tras encajar cronológicamente el destierro de Gómez de Mora y la llegada de Cano, en PORTÚS PÉREZ, 1992, p. 331. Sin embargo, a la luz de los documentos la noticia había sido desmentida, en LLAGUNO Y AMÍROLA, t. IV, p. 36; y más recientemente, en WETHEY, 1983, p. 28; y CRUZ VALDOVINOS, 2001, p. 181.

¹¹⁸ Desde el comienzo de los pregones los arriba citados y el maestro de obras Juan de Mondéjar presentaron sucesivas posturas. El 24 de noviembre el marqués de la Torre se decantó por la mejor oferta de Mondéjar quien, tras bajar la postura de Valle y compañía en 1.000 ducados, se comprometía a ejecutar la obra

Carbonel. La orden de esta nueva construcción partía del rey y del marqués de la Torre.

La obra debió de terminarse según los plazos previstos pues en agosto de 1635, muerto ya Crescenzi, se hacían los preparativos para comenzar su decoración¹¹⁹. Angelo Nardi recibía el encargo de pintar al temple el oratorio según la traza de Juan Gómez de Mora. Por esta labor, que debió de ser parcial, se le pagarían 500 ducados¹²⁰. El 7 de septiembre el aparejador Martín Ferrer concertó la fabricación de su retablo por 30.000 reales con las condiciones y trazas del maestro mayor¹²¹. Estos trabajos avanzaron con rapidez ya que a principios de noviembre Juan Gómez de Mora y Alonso Carbonel habían terminado de tasar la pintura de Nardi y el retablo de Ferrer. Aunque desconocemos los detalles de estas tasaciones es muy posible que Carbonel, dada su relación con los citados maestros, representara sus intereses y Mora los del rey. Al pintor se le abonaron unas demasías de 1.500 reales por la pintura de *cuatro muchacos arriba en la bóveda y dos con las formas donde se cerraron las ventanas*¹²². Ferrer se contentó con 550 reales más de lo concertado por unas molduras doradas para otras tantas pinturas que se debían de poner *en la pieza de encima del zaguán*¹²³.

El oratorio de la reina que se puede apreciar con el número 36 en la planta del Alcázar de Teodoro Ardemans (1705) era muy parecido al que se trazó en tiempos de Isabel de Borbón. Se trataba de un espacio muy recoleto dividido en tres crujías desiguales. La central, de mayor tamaño, estaba cubierta con una bóveda elíptica; las otras dos con sendas bóvedas de cañón de anchura desigual. La primera, según se llegaba desde el Alcázar, estaba precedida por un zaguán y una escalera que serviría para subir a una especie de tribuna desde la que se podían seguir las funciones religiosas. Fue en este lugar en el que Martín Ferrer,

por 7.000. El caso es que presentadas las fianzas oportunas ante notario el rey ordenó a Crescenzi que la obra se rematara en Valle y Ordóñez por la misma cantidad. Se realizó una nueva escritura que a los días fue relegada por una nueva oferta de Mondéjar, esta vez en compañía de Jusepe de Almelda, que bajaba la anterior en 500 ducados. Una vez más una orden del rey ordenó a Crescenzi que la obra se rematara en 6.500 ducados en el equipo de Valle. El caso es que esta sucesión de posturas había rebajado el coste de la obra desde los 8.500 ducados iniciales a los 6.500, en AGP, SA, leg. 5207 (5-XII-1634).

¹¹⁹ Un primer pago de 22.000 reales a cuenta de esta obra, en AGS, CMC, 3ª época, leg. 1540 (23-XII-1634). El último de 500 ducados, en AGP, SA, leg. 5207, f. 1254 (9-X-1635).

¹²⁰ AGP, Felipe IV, leg. 1 bis, pliego 753 (21-VIII-1635). El segundo pago se realizó el 7 de septiembre y el tercero el 26 del mismo mes.

¹²¹ El primer cobro de 1.000 reales, en AGP, Felipe IV, leg. 1 bis, pliego 759 (18-IX-1635). La última paga de lo concertado, en *Ibíd*em, pliego 762 (17-X-1635).

¹²² El pago por estas demasías, en AGP, Felipe IV, leg. 1 bis, pliego 761 (11-X-1635).

¹²³ AGP, Felipe IV, leg. 1 bis, pliego 766 (3-XI-1635).

como acabamos de relatar, situó las molduras para dos lienzos¹²⁴. En el frontal de la crujía más lejana debió de armarse el retablo trazado por Gómez de Mora, que a través de dos puertas permitía el paso a una habitación trasera que se habilitó como sacristía.

Conocida esta división tripartita parece lógico relacionar el nuevo oratorio de la reina con un dibujo (fig. 27) que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid¹²⁵. Se trataría de un diseño para la decoración pictórica de las bóvedas de una capilla. Los tres tramos delineados encajarían con la planta del oratorio de Ardemans. Pero no así con la cúpula — articulada con una airosa linterna— que se puede apreciar en el plano de Texeira (fig. 22). La que cierra el espacio central del citado dibujo es completamente ciega. Su interior se iluminaría con un gran ventanal abierto en el cuerpo de la nave. Además habría que insistir en un detalle de suma importancia: en siete de las metopas del entablamento se distinguen con suma claridad las letras entrelazadas “M” y “A” con una corona sobre ellas; en el resto se intercalan dibujos variados de flores. Sin duda alusiones, como ya supuso Gérard, a la reina Margarita de Austria fallecida en 1611. Con ello se aclara la cronología del dibujo pero se complica la atribución del mismo habida cuenta de que en el plano del Alcázar de Gómez de Mora (1626) el oratorio de Isabel de Borbón se hallaba en el seno de la torre de la reina¹²⁶.

Por nuestra parte añadir que la única manera de encajar todas estas piezas pasaría por considerar el dibujo de la Biblioteca Nacional como un proyecto frustrado para el oratorio de la reina Margarita de Austria. Francisco de Mora, su más que probable trazador, ya habría previsto antes de 1611 construirlo en la prolongación que comunicaba con la Casa del Tesoro. Por motivos desconocidos —tal vez como consecuencia de la falta de presupuesto— el proyecto fue desechado y el oratorio se habilitó en el piso principal de la torre de la reina (P51 y 52). Y será a partir de 1634 cuando Gómez de Mora retome la idea de su tío introduciendo las modificaciones ya señaladas en la bóveda de la capilla. Además de ello nos

¹²⁴ En la escalera que daba servicio a esta tribuna el latonero Andrés Mazo situó dos bolas de latón y el cerrajero Miguel Hernández hizo dos antepechos de hierro, en AGP, SA, leg. 5207 (1 y 3-IX-1635).

¹²⁵ BNM, B 705.

¹²⁶ Tradicionalmente por cuestiones estilísticas se venía atribuyendo al pintor Eugenio Cajés sin precisar la localización de la capilla representada, en PÉREZ SÁNCHEZ, 1979, pp. 106 y 135; y GÉRARD, 1983, p. 282. La profesora Tovar lo relacionó con el oratorio de la reina Margarita de Austria planteado en el primitivo proyecto del Cuarto de la Reina (1611), atribuyendo su construcción años después, en 1629, a Juan Gómez de Mora. Por ser el responsable de esta obra y por las similitudes técnicas que encontraba con otros dibujos del arquitecto, no dudó en atribuirlo a su mano, en TOVAR MARTÍN, 1986, p. 176, n.º 6. Recientemente se ha confirmado su filiación a la reina Isabel de Borbón y la fecha de 1629, en BARBEITO, 1992, p. 139. Sin atender al significado de las iniciales entrelazadas la profesora Tovar ha insistido en esta apreciación, atribuyendo el dibujo a Juan Gómez de Mora y la decoración a Eugenio Cajés, en DIBUJOS, pp. 59-60, n.º 78.

consta que el pintor italiano Julio César Semín fue el encargado de *dibujar y dar de colores a la planta y perfil del oratorio de la reina* a buen seguro para que su compañero Angelo Nardi pintara sus bóvedas¹²⁷. La tasación de éste y otros trabajos fue realizada por Alonso Carbonel.

La creación del nuevo oratorio debió de provocar una pequeña reestructuración en las dependencias del Cuarto de la Reina. Poco tiempo después de su terminación el maestro de obras Francisco de Benavente acometió unas obras en lo que la documentación denomina como *oratorio viejo de la reina* u *oratorio de las damas de las reina* que habría que identificar con el recinto (P51-52) situado en el interior de la torre donde estaban las habitaciones de Isabel de Borbón¹²⁸. Los trabajos se desarrollaron —que sepamos— desde abril a septiembre de 1636 con un gasto que superó los 10.000 reales. Una cantidad elevada que delata una intervención importante de la que poco más sabemos. Así pues el viejo oratorio de la torre pasó a ser de uso de las damas que atendían a la reina.

¹²⁷ Semín cobró 350 reales por este dibujo, en AGP, Felipe IV, leg. 1, pliego 760 (24-IX-1635), citado por GERARD, 1983, p. 282, nota 24. Claro que a la vista de esta noticia lo más sencillo hubiera sido atribuir el dibujo de la Biblioteca Nacional a Semín. Sin embargo las iniciales enlazadas y las flores que aluden a la reina Margarita de Austria forman parte de la decoración pictórica añadida al dibujo de la arquitectura de la capilla.

¹²⁸ Las libranzas en AGP, SA, leg. 5207, fs. 845 y 847 (desde 4-IV hasta el 1º-IX-1636).

CAPÍTULO VIII. EL APAREJADOR MAYOR AL FRENTE DE LAS OBRAS REALES.

Durante más de seis años Alonso Carbonel cubrió el vacío dejado en las Obras Reales por la baja de Juan Gómez de Mora que —como ya dijimos— mantuvo la plaza de maestro mayor sin cobrar su correspondiente sueldo. Esta situación, cuando menos paradójica, posibilitó que el todavía aparejador mayor fuera su máximo responsable sin que pudiera promocionar al primer cargo técnico de las mismas. Todo ello sin desprenderse de la maestría principal del nuevo palacio del Buen Retiro.

Desde el punto de vista profesional fueron los mejores años de su carrera ya que su trabajo y dedicación se vieron recompensados por el favor del rey y del conde-duque de Olivares. Con cincuenta y cuatro años a sus espaldas (1637), con experiencia contrastada en su oficio y sin achaques ni enfermedades que se le conozcan, dirigió de forma infatigable importantes proyectos constructivos y decorativos dentro y fuera del Alcázar de Madrid.

En el plano personal parece que las cosas rodaron igual de bien. Fue un periodo tranquilo en el que no hubo grandes sobresaltos. Sus dos hijos contrajeron matrimonio y pronto empezarían a llegar los primeros nietos. El núcleo familiar, formado por su mujer y sus cuatro sobrinos, siguió asentado en las casas de la calle de la Cabeza si bien ahora con mayor comodidad¹.

1. DE LA TORRE DE LA PARADA A LA IGLESIA DE LAS MARAVILLAS.

A pocos kilómetros del cazadero del Pardo se encontraba la vieja TORRE DE LA PARADA, una modesta atalaya —como la definiría Jean L'Hermite en 1602— que servía de improvisado albergue y refugio a los miembros de la Casa Real. Su primitiva construcción,

¹ Nos consta que a primeros de 1636 Carbonel terminaba de pagar unas obras de relativa importancia realizadas en sus casas de la calle de la Cabeza por Alonso de la Peña y Juan Martínez, en AHPM, pr. 7084, f. 7 (27-I-1636). Y que en octubre del año siguiente compraba las casas contiguas por 900 ducados (700 al contado + 200 en un censo) al licenciado Andrés Muñoz Blanco, vecino de Leganés y cura de Butarque. Según la escritura de venta el sitio se componía de dos casas que lindaban por la izquierda con las de Carbonel y por la derecha con las de su cuñado el pintor Pedro Núñez del Valle, en AHPM, pr. 3518, fs. 476-511 (2-X-1637). Serían las casas —tal vez con alguna variación de superficie— que ocupaban el sitio 26 de la manzana 37, en PLANIMETRÍA, p. 49. Carbonel no tardaría en redimir el censo de 200 ducados que cargaba la propiedad, en AHPM, pr. 3521, fs. 163-164 (30-VII-1639). En total con los dos sitios el manchego reunió una posesión de más de 5.200 pies cuadrados de superficie, con una fachada de casi setenta pies y un fondo muy desigual que superaba los noventa en su parte más profunda.

una simple torre dividida en cuatro niveles, había sido levantada por expreso deseo del rey Felipe II, cuando todavía era príncipe. Como señala Araceli Martínez, es muy probable que el responsable de la misma fuera el arquitecto real Luis de Vega, que no hizo más que repetir el esquema de las torres que cerraban las esquinas del palacio del Pardo². En 1566 Gaspar de Vega incorporó un chapitel a la nórdica con cuatro faldones de pizarra en los que se abrían otras tantas ventanas; y las cuatro chimeneas de sus esquinas. Es muy probable que sea el mismo chapitel representado en el cuadro de la Torre de la Parada del Museo Municipal.

Sin cambios apreciables llegó este apeadero regio al primer cuarto del siglo XVII, cuando se decidió levantar una construcción ex novo que rodeara la torre quinientista. El 26 de abril de 1635 el maestro de obras Francisco de Mena se obligó en escritura pública a ejecutar esta ampliación siguiendo las trazas de Juan Gómez de Mora³. Es importante notar que esta obligación fue suscrita un mes y medio después de la muerte del superintendente Crescenzi⁴. Tal vez por este motivo no se cita para nada la presencia del aparejador mayor.

Gómez de Mora proyectó una construcción de planta cuadrada con un piso bajo y otro principal cerrada por cuatro cubiertas empizarradas de una sola vertiente que nacían desde los viejos muros de la torre. Una sencilla edificación que mantenía —como se apunta en las condiciones— el aspecto exterior de la fábrica quinientista a base de verdugadas de ladrillo colorado, en las esquinas y en los marcos de las puertas y ventanas, y tapias de mampostería. En su interior los muros se edificarían con el acostumbrado ladrillo rosado y el suelo se cubriría con el raspado.

Por lo que se puede apreciar en el cuadro (fig. 28) del Museo Municipal, Gómez de Mora alineó la nueva entrada de la casa, un sencillo portalón de piedra berroqueña, con el viejo acceso de la Torre, al que ahora se llegaba tras franquear un pequeño zaguán. A su izquierda se debieron de situar las caballerizas con unas entradas propias en el lado del mediodía divididas por las seis *pilastras cuadradas* que se citan en las condiciones⁵. En el

² MARTÍNEZ MARTÍNEZ, 1992, pp. 199-203.

³ AGP, El Pardo, C.^a 9392, exp. 9 (26-IV-1635).

⁴ Como ya dejamos aclarado en el capítulo anterior, esta escritura de obligación fue suscrita dieciséis meses antes del incidente del cuadro de Ticiano que terminó con la exoneración del maestro mayor. Al creer que ésta se había producido en 1634, la profesora Tovar puso como prueba de que Gómez de Mora no había perdido el favor real la ejecución de estas trazas y las del palacete de la Zarzuela, en TOVAR MARTÍN, 1983a, p. 363.

⁵ No ha resultado fácil orientar la Torre de la Parada. Los planos de su cuartel, escasos y poco precisos, en poco o en nada nos han ayudado a situar la posición de su entrada principal. Para empezar creemos que el portalón que se ve en el cuadro del Museo Municipal pertenece a la fachada principal del edificio a la que se accedía, tras atravesar la plaza, desde un paso abierto en el pretil que circunvalaba el Sitio. Ésta se localizaría,

resto del nuevo edificio se localizaban las cocinas, una alacena, un oratorio y varios aposentos para el rey. En el piso bajo de la torre, donde hasta entonces se situaban el zaguán y las caballerizas, se suprimieron los tabiques que dividían el espacio⁶.

Según una certificación firmada por Martín Ferrer al poco de comenzar la obra —que debía de estar rematada en cuatro meses— por *gusto* de Felipe IV se ordenó a Mena que introdujera un zócalo de cantería alrededor de los muros de esta ampliación⁷. Como se puede apreciar en la vista pintada del Sitio, su orden fue cumplida, pero quizás a costa de perder cierta proporcionalidad en sus alzados al quedar el marco inferior de las ventanas del piso bajo casi enrasado con el citado zócalo. Esta escueta nota certifica además que el monarca seguía de cerca la ejecución de las obras de su casa a la que siempre demostraría una gran inclinación a lo largo de toda su vida.

Antes de terminar el año se concertaron con el mismo maestro las condiciones para la ejecución de la Casa de Oficios de la Torre de la Parada⁸. Su traza también corrió a cargo de Juan Gómez de Mora. Se trataba de un edificio *ex novo* de planta cuadrada o rectangular, con las mismas características constructivas del que acabamos de ver, levantado en la parte occidental del Sitio, a pocos metros de la ampliación. Su único piso cobijaba en su interior un patio sostenido por pilastras de fuste cuadrado, al que se accedía por un zaguán y una portada de cantería que debía de abrirse en el lado septentrional. El zaguán, pasillo, patio y caballerizas estaban empedrados con adoquines. Un segundo acceso de cantería franqueaba el paso de los sirvientes en su lado oriental, como se puede apreciar en el lienzo (fig. 28) del Museo Municipal. Mora incorporó a su diseño —haciendo buena la corrección del rey en la ampliación de la Torre— un zócalo corrido de piedra en la base del edificio.

Francisco de Mena no pudo cumplir el compromiso de terminar esta obra para finales de septiembre de 1636. A mediados de este mes se rehizo la escritura de obligación ampliando el plazo de ejecución de la Casa de los Oficios hasta el día de Reyes de 1637. Se aprovechó la ocasión para añadir al concierto la construcción de un pretil de piedra que

según nuestro entender, en el lado levante; ya que identificamos las seis *pilastras cuadradas* que sostenían el muro del mediodía con las que se ven a la izquierda del citado cuadro. Dejaría en su interior cinco vanos que servirían de acceso a las caballerizas también situadas en este lado de la casa, a pocos metros del zaguán. Esta orientación es importante para conocer por donde se produciría la segunda ampliación dirigida por Alonso Carbonel a partir de 1638.

⁶ Las reconstrucciones del piso bajo de la torre quinientista confirman la existencia de esta doble división, en MARTÍN GONZÁLEZ, 1970, p. 25; y MARTÍNEZ MARTÍNEZ, 1992, p. 202.

⁷ AGP, El Pardo, C.^a 9392, exp. 8 (30-VIII-1635).

delimitaría la Torre de la Parada. Las nuevas condiciones fueron firmadas el 12 de septiembre de 1636 por Juan Gómez de Mora y Alonso Carbonel, en el que sería uno de los últimos actos administrativos del maestro mayor⁹.

Estos trabajos debieron de acabarse en el plazo concertado. Tal vez por ello el 18 de marzo de 1637 Mena se comprometió a realizar una nueva tanda de obras y reparaciones en diversas partes del Sitio¹⁰. Por un montante de 6.000 ducados las daría terminadas para el día de San Juan de ese mismo año. En primer lugar se decidió habilitar los cuatro desvanes de la ampliación haciendo en su interior suelos y paredes de yeso. Las ventanas de la torre que habían quedado bajo la línea de las nuevas cubiertas se convirtieron en sus improvisados accesos mediante la colocación de postigos y cerraduras. En las habitaciones de la torre se procedió a una rehabilitación de los suelos, muros y tabiques, reparando los desniveles y sellando las *hiendas* con yeso blanco. Las obras de mejora también alcanzaron a la recién construida Casa de los Oficios. Se vistieron los interiores de sus desvanes y se dio salida a través de un conducto a los excedentes de agua que salían de su patio. Pero lo más interesante de esta intervención es que se proyectó la construcción de un corral, una cochera y un cuarto para la casa del guarda *del tamaño y forma que los muestran las traças hechas por Francisco de Praves en 12 de este mes de março*¹¹. Desconocemos si se trataba de unos anexos de la Casa de los Oficios o de edificios independientes levantados en las cercanías como los que se pueden observar en el fondo del lienzo de la Torre de la Parada. Lo cierto es que, aunque modesta, es la única intervención documentada del arquitecto castellano en las Obras Reales de Madrid y sus alrededores.

En noviembre de 1637 Alonso Carbonel por parte del rey y el maestro de obras Bernardo García de Encabo por la del contratista tasaron las obras ejecutadas por Mena en la Torre de la Parada en más de 50.000 ducados tras las bajas oportunas¹².

Entretanto desde finales de 1636 y a lo largo del año siguiente se llevaron a cabo los trabajos de decoración de las nuevas habitaciones de la Torre de la Parada¹³. Los gastos

⁸ *Ibidem* (30-XII-1635).

⁹ *Ibidem*, exp. 10 (13-IX-1636).

¹⁰ *Ibidem*, exp. 8 (18-III-1637).

¹¹ *Ibidem*. Sin detenerse en ello se atribuyó a Praves el cuarto del guarda, en TOVAR MARTÍN, 1983a, p. 366.

¹² AGP, El Pardo, C.^a 9392, exp. 13 (24-XI-1637).

¹³ Sobre la colección pictórica que decoraría el cazadero, véase ALPERS; ALDANA FERNÁNDEZ, pp. 42-

secretos del protonotario de Aragón, don Jerónimo de Villanueva, registran las partidas destinadas a la compra de muebles, cortinas, esteras, relojes, arcones, braseros, etc¹⁴... Los marmolistas Diego de Viana y Juan Guillén de Bona y el ebanista Sebastián Cornejo se encargaron de la manufactura de una docena de mesas de jaspe con guarniciones de palosanto que decorarían los aposentos principales¹⁵.

Fue entonces cuando se pintó el cuadro que podemos contemplar en el Museo Municipal de Madrid¹⁶. En él se puede apreciar una panorámica del Sitio justo después de culminarse la ampliación que acabamos de describir, siempre antes de febrero de 1638. Decimos esto porque en esta fecha se iniciaría una segunda tanda de obras que afectaría al edificio que rodeaba la vieja torre. Y fue en ésta en la que intervino de forma directa Alonso Carbonel.

Una vez más las obras fueron contratadas por Francisco de Mena. El 4 de enero de 1638 se obligó a ejecutar *dos quartos el uno a la parte del mediodía y el otro al puniente detrás del portalon de los carros* según las condiciones de Carbonel¹⁷. En la escritura se cita sin mayor precisión una traza que el maestro de obras debía guardar que —hasta que no se demuestre lo contrario— hay que atribuir al aparejador mayor. Aunque faltan documentos gráficos que así lo confirmen también creemos que se trataba de una ampliación de dos de los lados del edificio que en 1635 había trazado Mora. Dos anexos que iban a descompensar la planta cuadrada de la Parada.

En la parte del mediodía se habían previsto construir dos nuevas crujías que, con sus divisiones internas señaladas en la traza, darían lugar a doce aposentos y una escalera. Para

46; y BROWN, 1986, pp. 129 y ss;

¹⁴ BNM, Ms. 7797, fs. 129-134.

¹⁵ Algunos pagos por estos cometidos, en AHPM, pr. 6364, f. 815 (31-XII-1636); y pr. 6365, f. 6 (6-I-1637), y f. 248 r.º (20-III-1637).

¹⁶ Por cierto que una noticia veraz recogida por María Luisa Caturla ha podido producir cierta confusión —quizás un error encadenado— sobre la autoría de este cuadro. La incansable investigadora citó la existencia de un encargo al pintor Félix Castelo de cinco “Casas de Campo” para la Torre de la Parada. Aunque no aportó su fuente de información es muy probable que extrajera la noticia de los gastos secretos de Jerónimo de Villanueva, en CATURLA, 1947a, p. 30. Pero según estas cuentas Castelo no fue el único pintor encargado de realizar estas casas de campo, que por asociación es lógico pensar que fueran de los Sitios Reales. Los gastos secretos recogen el pago de seis lienzos de diferentes tamaños a Félix Castelo (1.706 reales cada uno), tres a Jusepe Leonardo (1.850 reales cada uno), siete a Juan de la Corte (828 reales) y dos a Pedro Núñez del Valle (1.850 reales), en BNM, Ms. 7797, fs. 154 v.º-155 r.º. Los gastos abarcan desde el 1º de septiembre de 1637 al 22 de agosto de 1639, sin que conozcamos con exactitud la fecha de estos pagos. A partir de la noticia de Caturla se ha atribuido el lienzo que representa la Torre de la Parada al citado Castelo sin reparar en el resto de los pagos, en PÉREZ SÁNCHEZ, 1979, p. 136.

¹⁷ AGP, El Pardo, C.ª 9393, exp. 1 (4-I-1638).

ello se debería *batir* la pared del testero del llamado portalón de los carros, que la identificamos con la que se sostenía con las seis *pilastras cuadradas*. Con esta ampliación se quería dar más espacio a las caballerizas. En el lado poniente se conformaría un anexo con nueve aposentos, un pasadizo y otra escalera. Sin precisar su lugar exacto, se incluía además la incorporación de tres nuevas chimeneas con sus respectivos cañones y de ocho buhardas de apenas cuatro pies de altura.

A pesar de que las condiciones son prolijas en detalles secundarios resulta difícil reconstruir cómo fue proyectada esta segunda ampliación pues quedan importantes incógnitas por resolver. Una de ellas se refiere al número de alturas que ocupaban los veintiún aposentos nuevos. Las dos escaleras parecen indicar la existencia de dos pisos, el bajo y el principal, como el edificio trazado por Mora; pero otros datos, así los once pies de altura de sus muros y su sistema de cubierta en colgadizo, demuestran lo contrario. Tal vez la solución se halle en el planteamiento de un alzado inédito hasta la fecha en la Casa de la Parada que estaría formado por un semisótano y un piso bajo, en la misma medida que tantas construcciones madrileñas de esta época. De esta manera se podría explicar la existencia de una bóveda de cincuenta y cuatro pies de largo —cuya ejecución fue contratada en la misma escritura— que debía de llegar hasta uno de los pretiles del Sitio. El hecho de que fuera destinada a granero y pajar podría indicar su situación en el lado del mediodía junto a las caballerizas ensanchadas en esta misma intervención. Además con esta división resultaría más comprensible la manufactura de las veintisiete ventanas y otras tantas rejas previstas en las condiciones. Algunas de ellas, de menor tamaño, podrían iluminar las bóvedas del semisótano como sucedía, por citar un ejemplo, en el palacio de la Zarzuela (fig. 77). Nótese que los vanos, casi balcones, que discurren en el piso principal de la ampliación de Gómez de Mora carecían de rejas.

Otra de las dudas se refiere a la forma en que deberían compaginarse los nuevos colgadizos de esta segunda intervención con el piso principal y las cubiertas levantados en la primera. Por de pronto se producía una ruptura evidente en cuanto a los materiales, pues las condiciones de Carbonel señalaban que se tenían que cubrir con teja de la ribera. Además la introducción de dos nuevos faldones en los lados de poniente y mediodía cegaba las respectivas líneas de balcones. Más difícil de saber es si alguna de las limas del empizarrado superior se prolongaba de alguna manera en las vertientes inferiores.

Poco más podemos decir del pasadizo que nacería en el lado de poniente. De longitud

desconocida tenía una anchura de casi dos metros y estaba cubierto de una bóveda de cañón tabicada de ladrillo y anillada con fajas que nacían de una línea de imposta. En sus lunetos se abrían cuatro ventanas que iluminaban el paso. Dada su posición es lógico pensar que este conducto sirviera para conectar o acercar los servicios de la Casa de los Oficios a la Torre.

La obligación de Francisco de Mena incluía todos los trabajos de albañilería del interior de los nuevos aposentos y del pasadizo, el empedrado del camino que atravesaba la plaza grande, la construcción de nuevas chimeneas, pilones y de un sótano debajo del cuarto del conserje. Llama la atención que el protonotario de Aragón —quien como vimos controlaba los gastos secretos que alimentaron esta obra— tuviera un aposento propio en la primera ampliación, en el que el contratista tenía que cerrar una puerta. Esta intervención, inédita hasta la fecha, según las condiciones pactadas debía de empezar el primer día de febrero y terminar a finales del mes de junio del mismo año de 1638. Su ejecución quedó valorada en casi 8.600 ducados.

Esta sucesión de obras no se detendría aquí. En 1639 hay que atribuir al susodicho Mena dos nuevas intervenciones en la Torre de la Parada: la traída de las aguas que se habían descubierto en el sitio de Cabezuelas, que se saldó con poco éxito¹⁸; y el solado de las dos torres de los relojes¹⁹. Citamos esta última sólo para demostrar lo poco que sabemos sobre el vertiginoso crecimiento arquitectónico que sufrió este lugar entre 1635 y 1640, pues nos resulta imposible situar estas dos torres que acompañaban al miradero quinientista, amén de no saber nada sobre su proceso constructivo.

La Torre de la Parada creció sin cesar a medida que su carácter de lugar de albergue provisional fue sustituido por el de residencia más o menos estable en temporada de caza. El artífice de esta transformación fue el propio Felipe IV, gran aficionado a este pasatiempo de nobles, que demostró durante toda su vida una gran inclinación y gusto por esta especie de oasis rodeado de bosques. Las sucesivas intervenciones llevadas a cabo por Francisco de Mena, en especial las que hemos denominado primera y segunda ampliación, ponen de manifiesto la escasa y casi nula planificación de la arquitectura del Sitio. La edificación del primer anillo en torno a la vieja Torre dotó de mayor espacio al aposento real que, como

¹⁸ En las condiciones de esta obra no figura el nombre de Carbonel, aunque luego hiciera algunas certificaciones de la misma, en AGP, El Pardo, C.^a 9393, exp. 6 (20-I-1639).

¹⁹ Por este trabajo y algunas demás recibió en tres pagas 25.828 reales (26 de enero y 31 de marzo de 1639; y 30 de enero de 1640), conforme a la tasación de Alonso Carbonel, en AGP, El Pardo, C.^a 9393, exp. 6 (26-I-1639).

consecuencia de ello, pronto tuvo la necesidad de dotarse de un pabellón de servicios, la Casa de Oficios. Sobre la tipología creada por Gómez de Mora en esta primera ampliación se ha debatido mucho en los últimos años. La supuesta progenie italiana del proyecto dio pie a considerar que detrás del mismo se hallaba el gusto refinado del superintendente Crescenzi, fallecido pocos días antes de ser redactadas sus condiciones²⁰. Siendo esta hipótesis imposible de verificar bien es cierto que la nueva casa-torre resultante participaba de un cierto aire italiano, renacentista por más señas, que no era del todo desconocido en la España del siglo XVII. La Casa Blanca edificada (1556-1559) en las afueras de Medina del Campo por el banquero y humanista Rodrigo de Dueñas es un precedente tan válido como cualquiera de los ejemplos señalados por Taylor para justificar su atribución a Crescenzi. Sin embargo las condiciones de esta obra aportan poca luz y, sobre todo, poca intencionalidad a su planificación teñida de cierto oportunismo. Sólo nos transmiten el deseo de su autor por igualar el aspecto exterior de la nueva edificación con la atalaya del XVI. Nada se dice de un supuesto sistema de proporciones, tan evidente en el ejemplo vallisoletano, que asociara lo viejo y lo nuevo en un edificio equilibrado que quisiera recuperar una tipología histórica determinada, bien fuera española, italiana o hispano-italiana.

La segunda expansión llevada a cabo por Alonso Carbonel viene a confirmar esta apreciación. El mero hecho de hacerla sobre la anterior, adosada a dos de sus lados, corrobora que los deseos o las necesidades reales estaban por encima de cualquier intento de planificación sistemática. De la planta más o menos central y cuadrada que rodeaba a la torre se pasó al *rectángulo de torre central* que todavía en 1919 pudo ver en pie don Elías Tormo²¹. A estas circunstancias hay que añadir la premura con que fueron levantadas estas sencillas estructuras que en algún caso pudo favorecer, como veremos en el palacio del Buen Retiro, la aparición de defectos de fábrica en los pretils que rodeaban el lugar. En los primeros días de 1644 se inició una información sobre el estado y las causas de algunos desprendimientos que había sufrido el citado murete de piedra que se puede apreciar en el cuadro del Museo Municipal. A petición del superintendente Malpica un grupo de maestros capitaneado por Juan Gómez de Mora y Miguel del Valle se trasladó al lugar para realizar la información²². Tras haber realizado trece calas observaron que en algunos casos —media docena— el empuje

²⁰ TAYLOR, pp. 99-100.

²¹ TORMO, 1919, p. 151.

²² AGP, El Pardo, C.^a 9394, exp. 10, f. 981 r.º (23-I-1644).

de los terraplenes y en menor medida las raíces de los árboles habían provocado algunos derrumbes, de manera especial en las esquinas. La causa esgrimida por los maestros era la falta de grosor del pretil pues reconocieron que los materiales utilizados habían sido de buena calidad²³. Lo curioso del caso es que el nuevo aparejador Pedro de la Peña no quiso dar su parecer con el resto de los maestros hasta ver todas las escrituras concertadas con Francisco de Mena. Tras el análisis de las mismas escribió un demoledor informe sobre los defectos constructivos encontrados en la fabricación de los pretils y sobre las mediciones erróneas efectuadas por los tasadores²⁴. Pero lo que nos importa ahora es la defensa esgrimida por Mena que delata los verdaderos problemas que aquejaron a esta construcción. Refiriéndose a la falta de fortificación de los pretils apuntó lo siguiente:

(...) le uviere sido mas benefiçioso y aprouechamiento auerlo heçho de más fondos, çimientos y gruesos de paredes y aunque muchas vezes lo aduirtio a Francisco de Prabes que fue una de las personas que asistieron a la execucion desta obra como es publico y notorio y consta tambien dello por las dos ordenes que presento que tubo del señor marques de Torres superyntendente que entonces lo era de las obras de Su Magestad y el dicho Francisco de Prabes le ordeno y lo hiço executar asy porque no queria que se recreçiesen gastos en esta obra mas de tan solamente los forçosos por deçir que Su Magestad dava mucha priesa a estas obras²⁵.

Aunque estas palabras procedan de una de las partes implicadas en este asunto, el testimonio no deja de tener relevancia por varios motivos. Confirma la presencia en estas obras del arquitecto castellano que debió de estar acompañado por los aparejadores Carbonel y Ferrer. Descarga sus responsabilidades achacando a las prisas y a la escasez de recursos la falta de fortificación, que ya era previsible al comienzo de las obras. Y por si fuera poco viene a confirmar el verdadero interés que tuvo Felipe IV en esta construcción²⁶. Un lema, el

²³ Además de los arriba citados, firmaron el informe Juan Lázaro, Juan de la Pedrosa, Pedro Ochoa y José de Ortega, en *Ibidem*, fs. 981 r.º-982 r.º (28-I-1644).

²⁴ *Ibidem*, fs. 982 v.º-985 r.º (7-II-1644).

²⁵ *Ibidem*, f. 985 (8-II-1644).

²⁶ Novoa ratifica el interés que puso el rey por sacar adelante esta obra con un presupuesto ajustado:

(...) una obrilla que hizo en la torre de la Parada en el Pardo, ¡con qué juicio la dispuso dándola término y medida, para no exceder del ajuste! ¡cómo la limitó, y con qué poco dinero la acabó! Y mucha parte

de construir rápido y barato, que se repetiría en esas mismas fechas en las sucesivas ampliaciones llevadas a cabo en el palacio del Buen Retiro.

En relación a éste habría que analizar cuál fue el papel de los hombres de Olivares en toda esta historia. Recordemos que de los gastos secretos de Villanueva salieron los fondos que financiaron buena parte de la construcción y decoración de los aposentos de la Torre de la Parada y, en menor medida, del Buen Retiro. Los deseos reales siempre tuvieron una rápida satisfacción en el “bolsillo” del protonotario. A falta de testimonios directos, es difícil precisar de dónde nació el interés de Felipe IV por aprestar un pabellón de caza con unas comodidades propias de una residencia real, casi al mismo tiempo que se levantaban la Casa de la Zarzuela y el citado palacio del Buen Retiro. El lugar común que justifica esta iniciativa por los manejos del conde-duque en su perverso afán por distraer de sus responsabilidades políticas al monarca no explica por sí solo la aparición de esta tipología arquitectónica creada en torno a un cazadero.

Lo cierto es que Felipe IV —sin llegar a las cotas alcanzadas por su abuelo— empezaba a demostrar una inclinación más que evidente hacia la arquitectura no sólo por el mero hecho de emprender esta serie de empresas constructivas tan diversas sino también por su interés en controlar los detalles de ejecución de las mismas. Esta última circunstancia —que será tan manifiesta en la creación del Salón Ochavado y de su escalera en los años cuarenta— pudo haber propiciado la presentación de diferentes trazas ideadas por Gómez de Mora y Alonso Carbonel, en este último caso con la supervisión de Crescenzi. Un trasiego de propuestas que tendría como último objetivo satisfacer el gusto del monarca.

La marcha de Juan Gómez de Mora dejó sin terminar la iglesia del convento de las monjas carmelitas calzadas, un templo muy popular en Madrid por la devoción que despertaba la imagen de NUESTRA SEÑORA DE LAS MARAVILLAS que daría el nombre y la fama a la fundación. Dejando de lado sus orígenes ahora nos interesa señalar que el rey Felipe IV, llevado por la devoción, financió por vía de limosna la edificación de este edificio desde finales de la década de los veinte²⁷. Como no hace mucho tiempo publicó Leticia Verdú, el 17 de septiembre de 1628 se escrituraron las condiciones de la construcción de la

de ella, por no quitar el dinero de las otras consignaciones precisas, suplió con lo que le daban cada mes para su Cámara.

NOVOA, t. II, p. 357 (1637).

²⁷ Para la historia de esta fundación remitimos a las fuentes carmelitanas recogidas, en VERDÚ BERGANZA, 1993, pp. 124-125; e IDEM, t. I, pp. 475-520.

nueva iglesia según las trazas de Juan Gómez de Mora²⁸. Se encargaron de la misma un equipo de maestros de obras integrado por Domingo Sánchez, Juan de Chavarría, Juan Melendo y Martín de Sarasti. Previamente las posturas de los diferentes aspirantes fueron estudiadas por una comisión formada por el patriarca de las Indias, el conde de Arcos y Tomás de Angulo —en representación del rey— y por el maestro mayor y los aparejadores, que en aquel tiempo eran Antonio de Herrera y Alonso Carbonel.

Las obras avanzaron a buen ritmo hasta el verano de 1629 cuando se propuso una primera tasación de lo ya construido. El alarife Francisco Barroso representó a la parte del rey y Pedro de la Peña a la de los maestros contratistas²⁹. Aunque los dos se avinieron en la tasación, el citado Barroso llamó la atención sobre un defecto de cimentación que afectaba al crucero de la iglesia. Para resolver el problema el 4 de septiembre de ese mismo año Juan Gómez de Mora, Alonso Carbonel y el hermano Pedro Sánchez visitaron la obra. Estuvieron de acuerdo en proseguir su construcción y de llevar a cabo las medidas propuestas por Pedro de la Peña para fortificar la zona afectada. Así las cosas se acordó la disposición de un libro de visita que recogiera las órdenes de obra que semanalmente y de forma alterna los aparejadores Carbonel y Herrera debían ofrecer a los contratistas. Con la prevención de que ante la existencia de algún problema debían de avisar al maestro mayor para solventarlo.

Pero los trabajos prosiguieron con lentitud y bastante retraso con respecto a las previsiones especificadas en las condiciones, quizás en parte por los fallecimientos sucesivos de los maestros Domingo Sánchez, Juan de Chavarría y Martín de Sarasti. A mediados de 1634, cuando Juan Melendo retoma el cumplimiento de la escritura de 1628 con las viudas y fiadores de sus compañeros Sánchez y Chavarría, la iglesia estaba todavía sin cerrar³⁰. Sería entonces cuando las circunstancias que vivieron las Obras Reales por aquellos años convirtieron a Carbonel en el máximo responsable de la obra de la iglesia del convento de las Maravillas. Primero fue la dimisión de Antonio de Herrera a finales de 1630 y más tarde, en 1636, la exoneración de Gómez de Mora.

El resto de la historia constructiva de esta iglesia se debe seguir con las noticias

²⁸ AHPM, pr. 3478, fs. 105-114 (17-IX-1628), su transcripción íntegra, en VERDÚ BERGANZA, 1993, pp. 133-138.

²⁹ AHPM, pr. 3477, fs. 99-109 v.º (10-VIII-1629), transcrita en su parte fundamental, en VERDÚ BERGANZA, 1993, pp. 138-139.

³⁰ AHPM, pr. 3478, f. 101 v.º (15-VI-1634), citado por VERDÚ BERGANZA, 1993, p. 129.

publicadas en 1948 por el marqués de Saltillo³¹. A finales de 1637, tras un lago silencio documental, consta la entrada de piedra y madera destinada a su construcción³². Ya por aquel entonces las bóvedas del templo estarían selladas pues en poco tiempo empezaron las obras de acondicionamiento y decoración. Es por ello que en agosto de 1638 el maestro de cantería Juan de la Pedrosa se comprometía con Juan Melendo a labrar la portada principal de la iglesia, situada a sus pies, según la traza de Alonso Carbonel, a quien se cita en la escritura con el título de superintendente de la obra³³. Sólo sabemos que estaba compuesta por dos columnas elevadas sobre pedestales con otras tantas retropilastras que sostenían un arco de medio punto. También bajo la responsabilidad del arquitecto manchego se cerraron las dos bóvedas del coro y se habilitaron las situadas bajo el presbiterio y los brazos del crucero³⁴.

Tras casi diecisiete años de obras el templo fue dedicado solemnemente el 2 de febrero de 1646³⁵. Hoy en día, convertido en parroquia de los Santos Justo y Pastor, se conserva muy modificado en su interior por una intervención dieciochesca que Antonio Ponz atribuye al arquitecto Miguel Fernández³⁶; y una segunda en la primera mitad del siglo XIX que reparó los daños causados por el fuego del cercano parque de artillería del 2 de mayo de 1808³⁷.

La planta de la actual iglesia de las Maravillas correspondería en su mayor parte con la que Gómez de Mora dejó trazada en 1628. Es un ejemplo más de la tipología conventual predominante en este siglo: cruz latina, nave única en la que se abren tres capillas en cada uno de los lados; coro a los pies; crucero alineado con la nave sobre el que se levanta una cúpula; y una capilla mayor con el testero plano a la que, en nuestro caso, se llega tras subir

³¹ SALTILLO, 1948b, pp. 186-189. Aunque publicadas sin citar la referencia hoy sabemos que las escrituras se encuentran en la escribanía de Baltasar Martínez Criado, en VERDÚ BERGANZA, 1996, t. I, p. 497.

³² AHPM, pr. 5124, fs. 943-944 (12-IX-1637); f. 966 (18-IX-1637); 986 (23-IX-1637); f. 992 (26-IX-1637); f. 1058 (14-X-1637); y f. 1118 (1º-XI-1637).

³³ AHPM, pr. 5126, f. 940 (8-VIII-1638). Unas semanas antes el sacador de piedra Tomás de Güemes se obligaba a entregar a Melendo las *piezas que por memoria le fueren dadas con sus medidas de piedra berroqueña de grano menudo* para esta portada, en AHPM, pr. 5125, f. 653 (30-V-1638). Una carta de pago de 500 reales por este concepto, en AHPM, pr. 5126, f. 1017 (28-VIII-1638).

³⁴ SALTILLO, 1948b, pp. 187-189.

³⁵ Se hacen eco de la inauguración las cartas de los jesuitas quienes indican que la Virgen de las Maravillas era *patrona de la casa de la Reina*, en CARTAS, t. XVIII, p. 239 (6-II-1646). Aunque con anterioridad sabemos que en 1638 parte de la iglesia debía de estar abierta al culto porque la reina acudió a rezar a la Virgen de las Maravillas para dar gracias por su parto, en CARTAS, XV, p. 85 (26-X-1638).

³⁶ PONZ, t. II, p. 137.

³⁷ VERDÚ BERGANZA, 1996, t. I, pp. 506-507.

tres escalones bajo la cual ha de estar la bóveda descrita en los documentos. Tal vez lo más novedoso resida en la posición del tradicional pórtico de acceso (fig. 29). Éste en vez de abrirse a los pies de la iglesia —aprovechando el espacio del sotocoro, según la costumbre— se dispone en un lado de la misma, en la actual calle del Dos de Mayo, formando una galería porticada de seis arcos. Nada sabemos a cerca de los motivos que favorecieron la recuperación de esta tipología, caída en desuso desde finales de la Edad Media³⁸. Los arquitectos de este templo, Gómez de Mora o Carbonel, debieron de tener una buena justificación para prescindir de la tradicional fachada con arquería de ingreso que tanta preeminencia había alcanzado en las iglesias carmelitanas. Quizás la estrechez del solar o las circunstancias de su propiedad aconsejaron emplear todo su largo para el recorrido de la nave principal habida cuenta de que las dependencias del convento nacían justo donde terminaba la capilla mayor, hacia la actual plaza del Dos de Mayo, como se puede apreciar en un plano del siglo XIX. Además la reducida anchura de la calle imposibilitaba la creación de la habitual lonja que envolvía estos espacios. Sea como fuere esta galería porticada, cuya cronología desconocemos, hay que poner en relación con la que por estas fechas Carbonel diseñaba para la iglesia de las Dominicas de Loeches (fig. 52).

Por lo demás los alzados interiores de la iglesia hacen gala de la habitual sobriedad asociada a la “arquitectura” carmelitana. Su articulación sólo se anima en las esquinas del crucero (fig. 30) cuando se cruzan las pilastras que recogen la caída de los arcos fajones. Un entablamento dórico, original del siglo XVII, recorre su altura hasta el arranque de la capilla mayor. En los testeros del crucero se abren dos portadas de piedra berroqueña (fig. 31) de interesante manufactura. De traza airosa, en cada una de ellas se superponen dos estructuras que favorecen, sobre todo en sus límites, el juego de perfiles en distintos registros. A diferencia del citado entablamento, las portadas se cierran con una cornisa muy saliente sostenida por ménsulas que, al caer a plomo sobre los triglifos, parecen mótulos sobredimensionados. Una articulación que se repite en el entablamento (fig. 50) del alzado interior de la iglesia de las dominicas de Loeches y que por lo tanto hay que atribuir a la mano del propio Carbonel. Cuando nos refiramos a este templo trataremos de precisar esta filiación.

La portada principal que se abre a los pies de la iglesia encierra más problemas. Es

³⁸ Sobre estos orígenes medievales, en el caso de varios ejemplos sorianos, ver MARÍAS, 1974, pp. 51 y ss.

difícil saber si es la que el maestro Melendo construyó con la traza de Carbonel. Las pilastras de su alzado no coinciden con la presencia de las columnas citadas en la documentación. Sin embargo el corte de la piedra y la decoración de su friso la relacionan con lo visto en el interior de la iglesia. Por ello no hay que descartar que fuera la proyectada por el aparejador mayor.

Antes de terminar este apartado es necesario citar un proyecto municipal que por su significación e importancia requirió el apoyo real: la CAPILLA DE SAN ISIDRO. La decisión del ayuntamiento madrileño de construir un nuevo recinto para su santo patrón data del verano de 1638, cuando solicitó proyectos a los mejores maestros³⁹. En la sesión del 17 de noviembre de ese mismo año el concejo aprobó que la nueva capilla de San Isidro se hiciera con la traza de Alonso Carbonel, enviada por Felipe IV a través del presidente del Consejo de Castilla⁴⁰. A partir de entonces y por motivos que se nos escapan se solicitó un nuevo proyecto a Juan Gómez de Mora, firmado el 26 de marzo de 1639, que también sería desechado en beneficio de la traza de Pedro de la Torre elegida finalmente en la famosa junta de maestros del 10 de mayo de 1642. A ésta asistieron, bajo la presidencia del corregidor, el hermano Francisco Bautista, Juan Gómez de Mora, fray Lorenzo de San Nicolás, Miguel del Valle y Cristóbal Colomo⁴¹. El gran ausente de esta reunión fue Alonso Carbonel, ocupado desde el mes de abril en la que iba a ser la primera Jornada de Aragón⁴².

2. LAS NUEVAS DECORACIONES DEL ALCÁZAR.

A mediados de 1639 se inició una profunda campaña de reformas en los salones principales del Alcázar. La anticuada decoración de sus suelos, alzados y techos dio paso a una concepción nueva caracterizada por su apariencia suntuaria, una calificación que se ajusta perfectamente a la utilización de materiales de esta categoría. En una primera etapa estos trabajos afectaron a las estancias más emblemáticas de la planta principal, aquellas que se situaban en el ala meridional del edificio (fig. 20): el Salón Grande o Dorado (P23), el

³⁹ AV, Libro de acuerdos(1637-1639), f. 132 v.º (20-VIII-1638), citado por CRUZ VALDOVINOS, 2001, pp. 201-202.

⁴⁰ *Ibidem*, f. 204 v.º (17-XI-1638).

⁴¹ TORMO, 1949b, pp. 434-435. Sobre las dos fases de construcción de esta famosa capilla, ver MACHO ORTEGA, pp. 215-222; WETHEY, 1958, pp. 15-19; TOVAR, 1975, pp. 130-137; y BONET, 1984, 37-39.

⁴² Como enseguida veremos, a primeros de mayo se encontraba con lo más grandado de la corte de Felipe IV en el palacio de Aranjuez, a la espera de partir definitivamente hacia la capital aragonesa.

Salón Nuevo o de los Espejos (P26), la Pieza Oscura (P12) y la Sala de las Furias (P24).

La primera pregunta que hay que formularse es si estas reformas interiores fueron provocadas por un cambio en las funciones habituales de estos espacios. En el caso del Salón Grande la descripción de Juan Gómez de Mora (1626) señalaba su carácter *público*, entendido este término en su forma más restrictiva, es decir, cuando los monarcas se exponían ante su corte más próxima fuera de sus aposentos privados. Así lo hacían cuando asistían a las comedias, *saraos* y a los banquetes de boda de sus damas que se celebraban en este lugar⁴³. En los años treinta acogió también a las recepciones reales hasta que el cercano Salón Nuevo, nuevamente alhajado con los espejos que le darían nombre, fue ganando protagonismo en estos acontecimientos. En ambos casos las reformas de finales de la década que vamos a describir enseguida potenciaron estas funciones ennobleciendo su decoración.

La renovación de la Sala de las Furias no modificó para nada su función privada, de aposento íntimo ajeno al ceremonial que se desarrollaba en las habitaciones cercanas. Fue en la cámara del otro extremo del Salón Dorado, en la Pieza Oscura, donde se produjeron los cambios más significativas. De ser un espacio recogido donde el rey podía compaginar el descanso con algunas tareas burocráticas, pasó a depender de los acontecimientos formales que se desarrollaban en el Salón Dorado, amén de servir de inicio a su proyección en perspectiva.

Los hechos posteriores parecen avalar que estas modificaciones, cuanto menos, pusieron en evidencia una cierta disfunción entre los espacios públicos y privados de esta parte del palacio, que años después trató de ser paliada con la configuración de un segundo eje ceremonial que encadenó el Salón Nuevo con la Pieza Ochavada.

En este contexto funcional se aplicaron las reformas decorativas dirigidas en solitario —hasta lo que hoy sabemos— por el aparejador mayor Alonso Carbonel. Las primeras gestiones relacionadas con estas obras se detectan en el verano de 1639. En primer lugar, bajo la supervisión del manchego, se procedió al acopio de los materiales. En junio se contrató un primer pedido de 1.500 baldosas y 800 azulejos para el solado del Salón Grande⁴⁴. Aquellas

⁴³ Sobre el uso del Salón Dorado como recinto teatral, con una reconstrucción de la disposición del escenario y del público, según la Etiqueta de palacio, ver VAREY, 1968a, pp. 77 y ss.

⁴⁴ La escritura de obligación con el alfarero toledano Diego de la Fuente, en AGP; El Pardo, C.^a 9393, exp. 6 (7-VI-1639). En ella se cita que las baldosas y azulejos irían destinadas al *Salón Dorado del pórtico*, el cual identificamos con el Salón Grande o de Comedias que descansaba sobre el zaguán principal. El resto de la documentación que alude a este Salón Dorado confirma esta identificación. Además la decoración de las baldosas con los escudos de los reinos casaría con el ciclo iconográfico de las pinturas de los reyes de España.

irían pintadas con los escudos de los reinos dominados por Felipe IV dentro de una orla. Un mes después la Junta de Obras y Bosques ordenaba que se trajeran del Panteón del Escorial todas aquellas piedras de mármol de San Pablo que no fueran a utilizarse en su fábrica⁴⁵. Esta orden tiene cierta importancia porque se producía pocos meses después de haberse reiniciado los trabajos en los enterramientos reales. Para evitar los problemas que podía acarrear este traspaso de materiales, en el mismo acuerdo de la Junta, se indicaba que la selección de piedras correría a cargo de Alonso Carbonel y Martín Ferrer. Esta medida no debió de ser suficiente porque a finales de ese mismo año se le abonaban al aparejador mayor diversas cantidades por las piedras de mármol que había adquirido a los dueños de las canteras de San Pablo y a diferentes particulares de la Ciudad Imperial⁴⁶. Al respecto hay que hacer notar que, entre otros, aportaron piedra para esta obra un racionero llamado Manuel de Vega; Lorenzo Fernández de Salazar, que ha ser el maestro mayor de la catedral, con dos piezas de ocho pies cúbicos; y la propia catedral que vendió 120 pies cúbicos de piedra. Imaginamos que muchos de estos mármoles procedían de la obra del Ochavo del Sagrario, que por aquel entonces seguía en fase de planificación y selección de proyectos.

Buena parte de estos mármoles fueron utilizados por el cantero Bartolomé Hernández para realizar las jambas y dinteles de la decena de puertas y ventanas —además de las ventanas altas— que se abrían en el Salón Grande del Alcázar⁴⁷. El 10 de agosto de 1639 se obligó a realizarlas siguiendo las condiciones dictadas por Alonso Carbonel, quien de parte del rey se comprometía a suministrarle la piedra necesaria⁴⁸. El aparejador mayor también le indicaría los modelos para las molduras de las puertas grandes y de las *portadas chicas*. Una vez

Sin embargo se cree que se trata de las baldosas del cercano Salón Nuevo o de los Espejos, en BARBEITO, 1992, p. 133, nota 220. En el retrato de Carlos II de Juan Carreño de Miranda (Museo del Prado), ambientado en esta última estancia, no se aprecia esta decoración en las baldosas.

⁴⁵ AGP, Registro 26, f. 142 v.º (25-VII-1639).

⁴⁶ Se trata de tres pagas realizadas el 16 de noviembre de 1639, el 10 y 13 de enero de 1640, en AGP, El Pardo, C.ª 9393, exp. 6 (16-XI-1639).

⁴⁷ Así daban los jesuitas la noticia de las obras en el Salón Grande:

(...) *Dórase el salón de Palacio, y para darle más luz, hácense mayores las claraboyas, y pónese entre ellas y en todos los claros pinturas, su clase de jaspe y mármol, y adórnase de esto parte de las paredes; ha de estar todo hecho en Octubre, y dicen que no cuesta sino diez y nueve mil ducados.*

CARTAS, t. XV, p. 298 (16-VII-1639). Unas noticias de la Corte que daban cuenta del final de las obras confirman que se abrieron once ventanas rasgadas poniéndose veintidós puertas en correspondencia guarnecidas de mármoles, en BNM, ms. 8177, fs. 17-18 r.º

⁴⁸ La obligación está acompañada por varias certificaciones de obra firmadas por Carbonel y por la tasación de los trabajos, AGP, El Pardo, C.ª 9393, exp. 1 (10-VIII-1639), citado por BARBEITO, 1992, p. 130-131.

terminada la obra, en julio de 1640 el propio Carbonel y Miguel del Valle la tasaron en más de 30.000 reales antes de las bajas sin quedar contento el maestro contratista que solicitó una segunda tasa⁴⁹. De esta manera comparecieron en una nueva tasación el citado Miguel del Valle, Antonio de Herrera, Pedro de la Torre, Lorenzo de Salazar y Bernardo García de Encabo quienes negaron a Hernández la pretensión de cobrar una demasía por la labra *en derramo* de las jambas y dinteles, y le obligaron además a mejorar el pulimento de tres ventanas del salón a satisfacción de los oficiales reales. Llama la atención que para esta diligencia menor, de apenas unos reales, comparecieran el maestro mayor de la catedral de Toledo, el retablista y *architecto* Pedro de la Torre y el escultor Antonio de Herrera, que, tras un largo silencio documental volvía a aparecer por el Alcázar.

Esta intervención se debió completar en el verano de 1640 con la ejecución de otras dos portadas que Juan de Aguilar realizó para el mismo salón⁵⁰. Tal vez se trataba de las que daban acceso a la sala de las Furias pues el citado maestro en este periodo se encargaba de sus chapados de jaspe.

Mientras Jerónimo Bravo —al que veremos asiduamente en los trabajos de su oficio en las obras del palacio del Buen Retiro— se encargaba de solar el Salón Grande con 3.820 baldosas nuevas que también serían tasadas por Alonso Carbonel⁵¹; y el equipo de doradores enviado desde Sevilla por Francisco de Zurbarán se ocupaba de dorar la armadura que daría nombre a este salón⁵².

Las nuevas decoraciones también llegaron al orden arquitectónico que articulaba los alzados del Salón Grande. En este sentido hay que entender los festones y mascarones que el carpintero Juan Precioso realizó para las pilastras del mismo *en el adorno de los Reyes y ventanas*⁵³. Siendo tarea de su oficio es muy probable que estos añadidos —en el caso de los festones fueron cincuenta y dos unidades— se tallaran en madera y sean los mismos que aparecen en la parte alta del salón en una acuarela (fig. 32) de Francisco de Herrera el Mozo

⁴⁹ De los 30.967 reales tasados se le bajaron 2.230 en concepto de materiales que habían procedido de la munición de palacio, por lo que sólo se le debían 263 reales, pues a cuenta de la obra ya había recibido 29.000 en diferentes pagas, en AGP, C.^a 9393, exp. 1 (16-VII-1640).

⁵⁰ AGS, CMC, 3.^a época, leg. 1461 (14-VI-1640), citado por BARBEITO, 1992, p. 132.

⁵¹ Con libranzas desde abril hasta noviembre de 1640, en AGP, El Pardo, C.^a 9393, exp. 6.

⁵² AGP, El Pardo, C.^a 9393, exp. 5, citado por BARBEITO, 1992, pp. 130-131. Coincidiendo con la presencia de los maestros sevillanos, el dorador Gabriel Martínez cobró 550 reales por dorar a fuego las seis garruchas o poleas de las que tal vez iban a pender los hachones que iluminaban el salón, en AGP, El Pardo, C.^a 9393, exp. 6 (25-I-1640).

para el decorado de la comedia *Los celos hacen estrellas* de Juan Vélez de Guevara (1672). Además de poderse apreciar los paños de la armadura que cubría todo el salón y que sería dorada de nuevo en la intervención que nos ocupa, se pueden apreciar las guirnaldas colgantes que recorrían el entablamento superior por encima de las ventanas y de la serie de lienzos de los reyes de Asturias, Castilla y León.

Aunque no es el objetivo del presente estudio la intervención se completó con el encargo de varias series pictóricas a los artífices más afamados de la Villa y Corte, entre los que se encontraban los pinceles de Alonso Cano, Jusepe Leonardo o Pedro Núñez del Valle⁵⁴. De la misma manera el marmolista Bartolomé Sombigo —autor años atrás de unas mesas para la biblioteca del Escorial— se comprometía en octubre de 1639 a realizar tres pies de bufetes y tres mesas embutidas en jaspe negro de Tortosa para el Salón Dorado⁵⁵. Su compañero Juan Francisco Sormano se obligaba a tallar otros tantos pies y mesas pocos meses después⁵⁶. En ambos casos los contratistas tenían que encargarse de la saca y corte de las piedras, lo que pudo alargar más de la cuenta la ejecución de este mobiliario. En esta tarea debieron de ayudarse de los modelos para los pies contratados con Juan Rodríguez⁵⁷. Todo ello según una traza ratificada por el marqués de Torres que es muy probable, aunque no se exprese en las condiciones, que fuera elegida por el rey entre las presentadas por Alonso Carbonel⁵⁸.

Esta nueva decoración a base de piedras suntuarias llegó también a las piezas que comunicaban los extremos del Salón Grande. El maestro de obras Juan de Aguilar se encargó de chapar con jaspes de San Pablo la Sala de las Furias y la Pieza Oscura durante los años 1640 y 1641⁵⁹. En esta última colaboraría con el marmolista Juan Francisco Sormano⁶⁰ y con

⁵³ AGP, El Pardo, C.^a 9393, exp. 6 (19-XII-1639), citado por BARBEITO, 1992, pp. 130-131.

⁵⁴ CATURLA, 1947b, pp. 1-10; y ORSO, 1986, pp. 125-135. Algunas precisiones sobre la intervención de Alonso Cano, en CRUZ VALDOVINOS, 2001, pp. 186-190.

⁵⁵ AGP, El Pardo, C.^a 9393, exp. 6, fs. 429-433 (24-X-1639).

⁵⁶ AGS, CMC, 3.^a época, leg. 1461 (19-VI-1640). Por ello cobraría más de 10.000 reales en diferentes partidas hasta finales de 1641.

⁵⁷ AGS, CMC, 3.^a época, leg. 1461 (26-VI-1641).

⁵⁸ Tal vez por la dificultad de acopiar las piedras suntuarias la obra, que debía de estar terminada para los carnavales de 1640, se demoró hasta los primeros meses de 1641. Así el 19 de junio de este año Sombigo cobraba 1.500 reales a cuenta de este trabajo, en AGS, CMC, 3.^a época, leg. 1461 (19-VI-1641).

⁵⁹ Diversos pagos por estas tareas, en AGS, CMC, 3.^a época, leg. 1461.

⁶⁰ AGS, CMC, 3.^a época, leg. 1461 (13-IX-1641 y meses siguientes).

Simón López, obligado a dorar los artesones de su cubierta de madera⁶¹. Pero lo que más llama la atención es la presencia de dos viejos conocidos de Alonso Carbonel en las reformas de la Sala de las Furias. A finales de 1640 o principios de 1641 Pedro de la Torre y Juan Bautista Garrido debieron de concertar una obra de arquitectura, talla y escultura de esta alcoba, de la que los documentos no aportan más detalles⁶². Sólo sabemos que cuando se hizo el ajuste de las cuentas se les pagó unos reales de más por una cornisa que no entraba en su obligación. Cabe pensar que esta intervención pudiera estar relacionada con alguna restauración de la rica armadura que cubría este espacio o con un nuevo planteamiento del alzado que se ajustara al chapado de jaspe y a la decoración pictórica encargada en aquellos meses a varios pintores⁶³. Sea como fuera, Garrido —antiguo oficial del taller de Carbonel— y Pedro de la Torre mantenían por aquellos años una fructífera compañía profesional que les llevaba a compartir con el ensamblador y escultor Bernabé Cordero las obras que concertaban con un valor superior a los 1.000 reales⁶⁴. Aunque ambos maestros —además de ser eficaces ejecutores— tuvieran una buena mano para la traza arquitectónica de retablos y estructuras leñosas, es lógico pensar que realizaron su trabajo siguiendo el proyecto de Carbonel elegido por el rey.

Fue posiblemente en esta campaña de obras cuando el Salón Nuevo (P26) de la descripción de Juan Gómez de Mora pasó a denominarse como Salón de los Espejos. Aunque las noticias son un tanto confusas al respecto, parece que en 1641 estaba en marcha la ejecución de ocho molduras de otros tantos espejos de ébano que iban a decorar este espacio. El 9 de marzo de 1641, los ebanistas Juan Sotil Cornejo y Baltasar Birtus —que por aquel entonces también trabajaban en la obra de los relicarios— se obligaron a realizarlas *en la*

⁶¹ El 24 de julio de 1640 se obligó a dorar el artesonado en la misma forma que se había hecho en el Salón Grande por 1.550 ducados para el día de Nuestra Señora de ese mismo año, en AGS, CMC, 3ª época, leg. 1461 (24-VII-1640).

⁶² Aunque primero se cita como la alcoba de SM que está junto al salón dorado, más tarde se la denomina como *pieza de la Furia*. La noticia de esta obra en diferentes libranzas, en AGS, CMC, 3ª época, leg. 1461 (11-III-1641).

⁶³ Los pagos a Pedro Núñez del Valle, Juan Rizi, Francisco Polo, Francisco Camilo, Antonio Arias y Alonso Cano por pintar varios cuadros para la pieza donde SM duerme, en AGS, CMC, 3ª época, leg. 1461 (28-II-1641 y ss.). Para los cuadros que cubrían sus paredes, ver ORSO, 1986, pp. 162-164.

⁶⁴ La escritura de compañía en AHPM, pr. 2593, fs. 147-149 (18-VIII-1637), citado por AGULLÓ Y COBO, 1997, pp. 30-31. La sociedad debió de aguantar a pesar de que Cordero acudiera a la localidad guipuzcoana de Tolosa a ejecutar el retablo mayor de la parroquia de Santa María y terminara su fructífera carrera profesional en tierras vascas. Todavía en 1644, en el testamento de Juan Bautista Garrido, otorgado un día antes de su fallecimiento, mandaba a sus albaceas ajustar las cuentas abiertas con Pedro de la Torre, *mi amigo y compañero*, en AHPM, pr. 2596, fs. 131-133 (7-VIII-1644), citado en MAZÓN DE LA TORRE, 1977, pp.

*forma y de los modelos y trazas que se nos an señalado por Alonso Carbonel*⁶⁵. Pero, al parecer, por circunstancias desconocidas tuvieron que ceder parte de la obra al oficial ebanista Juan Bimberg⁶⁶. Además hay que añadir una libranza de 1.000 reales a favor de Antonio de Herrera por los modelos que hacía a toda costa para los bronce de unos espejos, que Azcárate no dudó en relacionarlos con los que decoraban este salón⁶⁷. A falta de confirmación el tipo de obra —como hemos visto en otras ocasiones— encaja más o menos bien con lo que acostumbraba a trabajar el taller de este escultor.

En 1641 se llevó a cabo una importante reforma relacionada con la Pieza Oscura. Uno de los objetivos de la misma fue iluminar esta habitación situada en un lugar privilegiado, en el corazón de los aposentos de Felipe IV y en la entrada del Salón Dorado. Para ello se tuvo que realizar una intervención de cierta envergadura en el cubillo más cercano a la torre del rey, en el lado de poniente. En la descripción de Gómez de Mora se señala la existencia de una escalera de bajada a nivel de planta baja y sobre ella una estancia donde se guardaban *diferentes cosas del gusto y comodidad del rey*. Pues bien el primero de marzo de 1641 el maestro de cantería Bartolomé Hernández se obligó a realizar la obra del terrado *questa a espaldas de la galeria dorada que cay al parque de poniente*⁶⁸. Identificamos este terrado o terraza con el mirador descubierto (P15) que se abría en el despacho de la torre del rey (figs. 19 y 20), sobre el camarín de escritorios (B30). Las condiciones y trazas dispuestas por Alonso Carbonel indicaban el derribo de los dos cuerpos altos de este cubo hasta dejar al raso su suelo principal. Éste se comunicaría con el terrado a través de un pequeño paso o conducto exterior levantado *ex novo* desde sus cimientos. Más difícil de interpretar es una condición que obligaba al maestro a hacer

(...) en el lado del cubo otra torrecilla correspondiente a la opuesta del lado, de albañileria y silleria en la misma forma que la del terrado sin que haga disonancia

448-451; y AGULLÓ Y COBO, 1978a, p. 74.

⁶⁵ En esta misma escritura los maestros se obligaban a ejecutar la obra de su oficio de los relicarios del oratorio de la capilla real, en AHPM, pr. 6369, fs. 161-162 (9-III-1641).

⁶⁶ Bimberg cobró 4.000 reales por las molduras de los espejos y los relicarios del sagrario porque, al parecer por deseo del rey, la ejecución de estas obras se dividió con los otros dos maestros, en AHPM, pr. 6369, fs. 223 v.º-224 r.º (10-IV-1641).

⁶⁷ AGS, CMC, 3ª época, leg. 1461 (12-X-1640), citado por AZCÁRATE RISTORI, 1960, p. 379. La libranza y la certificación de Alonso Carbonel, en AGP, El Pardo, C.ª 9393, exp. 6, fs. 66-67 (12-X-1642). En ella se dice que la obra se le debía pagar a tasación una vez terminada.

⁶⁸ AGP, El Pardo, C.ª 9394, exp. 1 (1-III-1641), citado por BARBEITO, 1992, p. 210.

*la una de la otra*⁶⁹.

Parece pues que Carbonel había previsto ampliar el diámetro de este cubo para hacerlo similar al que se levantaba en el ángulo noroeste del Alcázar, quedando en el centro de este lado de poniente los dos cubillos. Como no consta que derribara todo este cubo, es bastante probable que su perímetro exterior —algo más ancho en su parte baja— fuera revestido con los mismos materiales empleados en la fábrica de la torre del rey. Incluso se anotaba en las condiciones que el rodapié de ésta debía de atizonarse con los viejos muros del cubo. Lo mismo sucedía con las ventanas que se abrirían en el nuevo paso y en el cubo, que debían de repetir los frontispicios de sus vecinas de la torre.

Todos los detalles interiores aprobados en esta escritura repetían este principio de igualar la nueva fábrica con la vieja. Las obras de albañilería se extenderían a los dos pisos superiores. El inferior se cerraría con una cubierta de viguetas y bovedillas y el más alto con una bóveda de rosca sobre la cual se asentaría el nuevo solado de piedra *en conformidad del terradillo*⁷⁰. Las cornisas, impostas y marcos de ventanas se tallarían con piedra berroqueña.

Esta intervención fue completada con los trabajos llevados a cabo por los marmolistas Bartolomé Sombigo y Juan Francisco Sormano en la galería pintada de poniente, que es la misma que Juan Gómez de Mora denominó galería dorada (P10). El primero cobró diversas cantidades por una portada de mármol blanco que puede ser la que se abrió en el centro del muro que separaba esta estancia de la Pieza Oscura⁷¹. Veremos enseguida cómo este nuevo vano permitió crear una enfilada central. Sormano por su parte se encargó de la obra de los chapados y *recantones*⁷².

Finalmente Francisco Camilo y Julio César Semín se ocuparon de la decoración pictórica de esta galería. Aunque el primero cobró varias libranzas a lo largo de 1641 y 1642 desconocemos los detalles de su trabajo⁷³. Es muy probable que se centrara en la pintura de la bóveda de la galería dorada más cercana a la torre del rey⁷⁴. El italiano se ocuparía de pintar

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ AGS, CMC, 3ª época, leg. 1461 (2-VIII-1641).

⁷² *Ibidem*, (9-VIII-1641), citado por AZCÁRATE RISTORI, 1970, p. 45.

⁷³ *Ibidem*, (24-IX-1641 y ss.).

⁷⁴ Así se podría interpretar los 182 reales que el aparejador Martín Ferrer cobró por levantar lo andamios en la galería de poniente pintada para que los pintores pintasen lo que se mudó en dicha galería, en

los adornos arquitectónicos y los jaspes fingidos de este mismo espacio⁷⁵. Éstos y otros trabajos fueron tasados por Alonso Cano casi un año después⁷⁶.

Por cierto que esta tasación del pintor granadino resume mejor que nada los resultados logrados en esta reforma. Aludimos a ella porque demuestra que la obra contratada en 1641 fue llevada a cabo sin mayor dilación, despejando así algunas dudas que enseguida intentaremos disipar. El comienzo del texto dice así:

*Que ha visto en la Galería de Poniente a la parte que arrima a la Torre de Su Majestad que se descompuso para abrir ventanas y puertas por el cubo que se derribó para dar vista y luz a la pieza oscura y salón grande (...)*⁷⁷.

Cano señalaba pues el verdadero motivo que había llevado a derribar el cubo y ampliar el terrado: iluminar mediante nuevas ventanas la sucesión de estancias que de forma perpendicular se abrían desde el frente de poniente. Observando la planta de Ardemans (fig. 33) —sin duda muy fiable para seguir los resultados de esta intervención— se puede apreciar que el muro separador de la Pieza Oscura y de la Galería Dorada había sido modificado respecto al plano de 1626. En su parte central se había abierto un acceso en la misma perpendicular formada por la nueva ventana del muro de poniente —ahora despejado tras el derribo del cubo—, la puerta que comunicaba con el salón grande y la puerta que franqueaba el paso a la pieza de las furias. Una enfilada central que mejoraba la perspectiva creada entre estas estancias y la iluminación en la parte de poniente. Recordemos al respecto que el Salón Grande había quedado cegado tras la creación de la nueva fachada del Alcázar. Tan sólo en su extremo oriental esta falta de luz había sido paliada con la apertura de los vanos que daban al Salón Nuevo.

En esta misma planta principal (fig. 33) de Ardemans se puede observar en la torre del rey la prolongación del terrado, a través de un paso con un ligero retranqueo, hasta un cubo de mayores proporciones al que se puede ver en la traza de Gómez de Mora. Pero como ya

AGS, CMC, 3ª época, leg. 1461 (31-XII-1641).

⁷⁵ AGS, CMC, 3ª época, leg. 1461 (24-IX-1641 y ss.).

⁷⁶ Cano, en nombre del rey, tasó las decoraciones pictóricas realizadas por Camilo y Semín en el extremo sur de la galería de poniente y en el tocador de la reina en el cuarto bajo de verano, en AGP, El Pardo, C.ª 9396, exp. 3 (7-XI-1643), citado por SALTILLO, 1953, p. 180.

⁷⁷ *Ibidem*.

hemos adelantado el problema de esta intervención —ya planteado por Barbeito⁷⁸— se centraría en saber si en realidad las condiciones y trazas de esta obra fueron ejecutadas o no, ya que las fuentes gráficas son contradictorias al respecto. La más clara y fiable, a nuestro entender, sería la citada planta de Ardemans. El plano del piso principal de Antoine Du Verger (1711) recoge la misma disposición quizás rebajando un poco la elipse del cubo que, en este caso, quedaba perfectamente centrado con la enfilada perpendicular. En un dibujo fechado a mediados del siglo XVII, de una vista de la fachada y lado occidental del Alcázar, se distingue el cubo desmochado en forma de terraza que continúa hasta el terrazo de la torre del rey⁷⁹. Con menos precisión también aparece en el plano (fig. 22) de Texeira (1656); y en el fondo del cuadro *La pajarera* de Miguel Ángel Houasse (fig. 34). Sin embargo el dibujo que acompaña la relación del viaje de Cosme de Médicis (1668-1669) de la Biblioteca Laurenciana (Florencia); un óleo anónimo fechado después de 1677 del Museo Municipal; y una vista algo imprecisa de Madrid, que se conserva en una colección particular, presentan el cubo en toda su altura original. Tal vez esta contradicción pueda ser achacable a la imprecisión que caracterizaba a este tipo de vistas que muchas veces trataban de ofrecer una panorámica general ajena a los detalles menores. De todas formas la citada tasación de Alonso Cano o las trece bolas de bronce que se colocaron en los balcones y antepechos del cubo y terrado de la galería del poniente permiten corroborar la ejecución de esta obra⁸⁰.

Antes de terminar añadir que esta renovación del Salón Dorado —en la que no se cita para nada la presencia de Diego Velázquez— se produjo meses antes del inicio de las reparaciones de los corredores del Alcázar. Al parecer los empujes producidos por los muros del Salón amenazaban con arruinar las arquerías del patio del rey. Como ya tendremos la ocasión de estudiar al final de este capítulo, fue a partir de 1642 cuando con una función imprecisa y bajo la supervisión de Carbonel aparece el nombre del pintor sevillano en la documentación relacionada con las obras de rehabilitación de alguna de las pandas de estos corredores. Según nuestra opinión —sobre todo, a la vista de las noticias expuestas— ello no es óbice para retrotraer la intervención de Velázquez a las obras del Salón Dorado iniciadas

⁷⁸ BARBEITO, 1992, pp. 210-212.

⁷⁹ Desconocemos la localización de este dibujo que fue publicado, en BARBEITO; 1992, p. 110, fig. 36.

⁸⁰ La noticia figura en un mandamiento de pago realizado a favor de Pedro de la Sota por varias obras atrasadas. Entre ellas se le debían 622 reales por las trece bolas de bronce desde el 3 de octubre de 1642, en AGP, SA, leg. 710 (1º-II-1649).

en 1639⁸¹.

En resumidas cuentas la piedra berroqueña y el azulejo pintado, otrora tan característicos en la epidermis de los palacios reales, habían dejado paso a una ornamentación más suntuaria basada en el cromatismo de los jaspes y mármoles y en la brillantez de los bronce o pinturas doradas. La intervención de Crescenzi en el Panteón había supuesto la incorporación de estos materiales, más el bronce, a un renovado lenguaje que integraba en perfecta armonía lo decorativo y lo estructural.

El siguiente paso de esta lenta evolución se dio cuando este esquema ensayado hasta el momento en unos ámbitos muy exclusivos de la arquitectura religiosa fue aplicado en un contexto profano, en los salones principales del Alcázar de Madrid. Incluso en la adquisición de los materiales pétreos vimos cómo existieron conexiones directas con las fábricas que con anterioridad habían empleado el mármol y el jaspe para chapar sus superficies. Era como si el ritual cortesano estipulado en la etiqueta de la Casa de Borgoña requiriera la misma solemnidad arquitectónica que los espacios religiosos más relevantes.

3. EL RELICARIO DE LA CAPILLA REAL.

Esta renovación decorativa de finales de los años treinta llegó también al principal espacio sagrado del Alcázar de Madrid, su Capilla Real. La nueva intervención afectó a las tres estancias que se encadenaban en su piso bajo y que hasta entonces habían servido de sacristía, según se señalaba sin más especificaciones en la planta (fig. 19) de Gómez de Mora (1626). Se llegaba a ellas desde uno de los rellanos (B82) de la escalera principal de palacio. En la primera estancia (B83), estrecha y de reducidas dimensiones, desembocaba una pequeña escalera (B86) de comunicación con la parte trasera del altar de la Capilla⁸². Le seguía una primera habitación (B84), casi cuadrada, que daba paso a una segunda (B85) de parecidas proporciones. En estas dos últimas se realizaron a partir de 1640 las reformas que enseguida vamos a desglosar, quedando la primera —al parecer— con la misma disposición y uso⁸³. Posiblemente el traslado del Santísimo Sacramento desde la cercana parroquia de San

⁸¹ Así se supone, relacionando esta obra de 1639 con la *mancha de perspectiva del Salón Dorado* de mano de Velázquez que se inventarió en el Alcázar en 1666, en MARIAS, 1991, p. 88.

⁸² Así lo señala la descripción de Gómez de Mora aunque en la planta de la capilla real no se haga notar la existencia de ninguna escalera, que sólo figura en el piso bajo. La existencia de una angosta escalera de dos tiros queda corroborada en las descripciones, de [MAGALOTTI], p. 124; y FRASO, f. 4 r.º

⁸³ Ésta es una de las grandes incógnitas que no hemos podido despejar en este estudio. Tras habilitar

Juan, en marzo de 1639, precipitó la decisión de reordenar los diferentes espacios que conformaban la Capilla Real⁸⁴. Así se vio la necesidad de crear en un ámbito propio y diferenciado un oratorio o relicario —según la doble denominación recogida en los documentos y empleada por Fraso— para acoger con la mayor decencia las reliquias que atesoraban los reyes y permitir su cómoda adoración⁸⁵. Y nada mejor para ello que revestir los viejos muros con mármoles y jaspes de diferentes colores, en un afán por revalorizar su epidermis, y ensamblar tres magníficas estructuras de madera, piedra y bronce que recibiesen los objetos sagrados.

La obra de piedra fue encomendada a tres expertos marmolistas que ya habían trabajado para el rey en el palacio del Buen Retiro y en el Alcázar. Bartolomé Sombigo y Juan Guillén de Bona contrataron en agosto de 1640, cada uno de ellos, la ejecución de seis columnas grandes, de unos cuatro pies de altura, y tres pequeñas según la *forma y modelos que ha dado Alonso Carbonel*⁸⁶. Aunque las cartas de pago aportan pocos datos, es más que probable que las primeras fueran las columnas de jaspe verde del primer cuerpo de los retablos laterales, descritas —como enseguida veremos— por Fraso y Magalotti. A Juan Francisco Sormano se le encargaron los pedestales de jaspe y mármol, además de otros

dos habitaciones de la sacristía como relicario, ¿dónde se almacenaron los muebles y enseres propios de ésta? Dos parecen ser las hipótesis más razonables en este sentido. La primera pasaría por haber desalojado de sus habitaciones (B80 y 81) al Consejo de Portugal que, recordemos, estaba instalado en 1626 al otro lado de la sacristía, con un acceso propio (B79) desde el patio del rey. La documentación no corrobora esta posibilidad. La segunda pasaría por considerar que la escalerilla que comunicaba la Capilla Real con la sacristía continuara a un nivel inferior, un semisótano, donde se pudo haber habilitado un espacio para este fin.

⁸⁴ La Capilla Real había obtenido el permiso de guardar el sacramento de la Eucaristía por una facultad pontificia de Gregorio XIV expedida en 1591 y confirmada por sus sucesores Paulo V y Gregorio XV, según se recoge en FRASO, f. 4 r. El jueves 10 de marzo de 1639 la reina Isabel de Borbón salió a las puertas del Alcázar para recibir a la solemne procesión que, presidida por el rey Felipe IV y el arzobispo de Santiago, transportó el Santísimo desde la cercana parroquia de San Juan hasta la Capilla. La comitiva discurrió por un pasillo engalanado con colgaduras y tapices que unían los cuatro altares que levantaron los dominicos, franciscanos, mercedarios y jesuitas. Las cartas de estos últimos indican que el retablo de la Capilla se renovó para la ocasión y se puso en su parte central un *tabernáculo grande de bronce dorado y plata, de estremada hechura*, en CARTAS, t. XV, pp. 190 y 194-195 (7 y 15-III-1639).

⁸⁵ Los dos ejemplares del *Tratado de la Capilla Real* de Matheo Fraso se conservan en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia. El manuscrito original (ms. 9-454 bis) —preparado para la imprenta a la que nunca llegó— consta de dos partes que ya estaban escritas en 1685. El segundo (ms. 9-708) es una copia de José de la Fuente González (1696) no exenta de interés porque alguno de sus capítulos están ampliados. El único estudio que analiza con cierto detalle la creación de este relicario, en GERARD, 1983, pp. 280-281. Con algunas dudas este asunto se despacha en unas pocas líneas, en BARBEITO, 1992, p. 150.

⁸⁶ AGS, CMC, 3ª época, leg. 1461 (9-VIII-1640 y ss.). Las certificaciones de Carbonel, en AGS, El Pardo, C.ª 9393, exp. 6, fs. 416-425. La referencia a los modelos realizados por Alonso Carbonel en varias cartas de pago, en AHPM, pr. 6369, f. 117 (9-II-1641); f. 111 r.º (14-II-1641); y f. 108 v.º (13-II-1641).

trabajos de piedra difíciles de precisar⁸⁷; y al también marmolista Pedro de Tapia todo lo relacionado con el nuevo solado de jaspe que cubriría estas piezas⁸⁸.

Más delicada fue la labor del platero Joaquín Pallares. En el mes de diciembre de 1640 se obligó a realizar todas las piezas de bronce dorado de los relicarios laterales⁸⁹. Entre ellas debieron estar las basas y capiteles de las columnas, y todas las guarniciones que recorrían las piezas de ébano. Muy pronto se le encargaría también la obra del relicario central y una reja del mismo material que debía de colocarse en esta capilla⁹⁰. Y a partir de 1642 él mismo llevaría a cabo unas figuras de unos niños, unos serafines y una gloria, todo de bronce dorado —no previstas en el primer contrato— que debieron ser las que se situaron en los frontispicios de los retablos⁹¹. Por cierto es noticia de interés que el escultor Bernabé de Contreras, cuñado de Alonso Carbonel, contrató con Pallares la realización de las *invenciones* de los moldes de cera para estas figuras, tarea que se eternizó hasta por lo menos el mes de septiembre de 1649⁹².

Algo más se puede decir sobre la obra de ebanistería ejecutada en los tres relicarios. En primera instancia debió de ser contratada a principios de 1641 por el ebanista del rey Juan Sutil Cornejo, quien en ese momento también se encargaba de realizar las molduras para unos espejos que iban a decorar el Salón Nuevo⁹³. Dos meses después, tal vez ante la imposibilidad

⁸⁷ Las libranzas de pago en, AGS, CMC, 3ª época, leg. 1461 (1-IX-1640); y TMC, leg. 3765 (30-XII-1640 y ss. hasta mayo de 1645). Una carta de pago, en AHPM, pr. 6369, fs. 11 v.º-12 v.º (4-I-1641).

⁸⁸ AGS, CMC, 3ª época, leg. 1461 (7-IX-1640).

⁸⁹ En la escritura de obligación, como en el caso de los pintores, se especificaba que la obra debería ser valorada por dos tasadores, uno nombrado por el maestro y otro por el rey o el protonotario. La obra debería estar acabada para el domingo de Ramos de 1641, en AHPM, pr. 6368, fs. 771-772 r.º (5-XII-1640).

⁹⁰ La escritura de obligación de esta reja, en AHPM, pr. 6369, fs. 505-506 (25-VIII-1641).

⁹¹ Las libranzas por estos conceptos van desde el de febrero de 1641 hasta el 15 de mayo de 1642, en AGS, TMC, leg. 3765 (5-II-1641 y ss.). Por unas demasías de bronce para la cornisa del relicario principal cobraba doscientos ducados, cincuenta de ellos en plata, en AHPM, pr. 6371, f. 56 (28-III-1643). Sabemos por noticias indirectas que la primera tasación no le dejó contento del todo, procediéndose a una retasa. Después de ésta se le debieron de encargar las rejas y las citadas figuras. Lo cierto es que en junio de 1645 el mencionado platero reclamaba que se le siguiera pagando para terminar estas obras, en AGP, SA, leg. 710 (11-VI-1645). El rey, tras consultar a la junta de vestir los criados de la Casa Real, ordenó pagarle 1.500 ducados, en AGP, SA, leg. 710 (6-VII-1645). Todavía en 1650 la viuda de Joaquín Pallares, que había muerto abintestato, seguía cobrando diversas cantidades por la reja de bronce, en AHPM, pr. 6372, fs. 41 v.º-42 r.º (21-IV-1650).

⁹² Contreras se había obligado con Pallares a realizar los moldes de seis figuras, tal vez las tres parejas que decoraban los otros tantos frontispicios de los relicarios. Dos de ellas ya estaban acabadas y tasadas —a razón de 2.400 reales cada una, según lo declarado por los plateros Pancorbo y Pedro de Buitrago— en septiembre de 1649. Las otras cuatro estaban sin valorar cuando Bernabé de Contreras, enfermo, dictó testamento, en AHPM, pr. 4806, fs. 200-202 r.º (13-IX-1649).

⁹³ Las primeras libranzas, en AGS, TMC, leg. 3765 (9-I-1641 y ss.).

de terminar a tiempo el encargo, el citado maestro se obligó a compartir ambas obras con su compañero Baltasar Birtus. Ya en esta escritura, en relación a los relicarios, se cita la existencia de una traza *al tamaño que an de ser* que se exponía en una de las paredes del taller que los maestros habían improvisado en una de las habitaciones del duque de Medina de las Torres⁹⁴. Tal vez por mediación de Birtus, pocos días después se incorporaba al trabajo un tercer ebanista llamado Juan Bimberg, archero del rey⁹⁵.

La obra de madera debió de terminarse antes del mes de junio de 1643⁹⁶. En esta fecha el *arquitecto* Pedro de la Torre, por la parte del rey, y el ebanista y también *arquitecto* Blas Delgado, por la de los maestros, tasaron el trabajo realizado tras haber inspeccionado las piezas antes y después de ser asentadas en los tres relicarios⁹⁷. Por si existiera alguna duda sobre la autoría de sus trazas transcribimos lo que en primer lugar declararon los tasadores:

*A los quales dichos maestros alonso carbonel maestro mayor de las obras reales les dio la traça en pequeño y despues para executarla en su propio tamaño frentes y perfiles de los dichos relicarios la qual dixeron abian guardado*⁹⁸.

Este peritaje fue firmado pocos días antes de que Juan Gómez de Mora fuera restituido en su cargo de maestro mayor de las OO.RR. y cuando su sustituto Alonso Carbonel se hallaba sirviendo al rey en la Jornada de Aragón de aquel año. Según esta tasación y las descripciones que más adelante citaremos los pedestales, también aprestados para cobijar reliquias, los armarios de los intercolumnios, las cornisas y los frontispicios se ensamblaron con madera de pino, ébano de Portugal y palo santo americano. El central o principal —cuyo trabajo al parecer entrañaba menos dificultad— había sido realizado por Juan Sutil Cornejo, al que se le pagaron unas demasías provocadas por un pequeño cambio introducido en el proyecto cuando estaba ya terminado. El frontispicio que culminaba el *sobrecuerpo*, que pudiera tratarse del ático que cerraba su alzado, fue modificado *para que*

⁹⁴ AHPM, pr. 6369, fs. 161-162 (9-III-1641).

⁹⁵ AHPM, pr. 6369, fs. 223 v.º-224 r.º (10-IV-1641). Bimberg había sido ebanista del Príncipe Filiberto y del infante don Carlos. En 1646, tras la muerte de Gregorio Navarro, fue nombrado ebanista de SM con un sueldo de 200 ducados, en MARTÍN GONZÁLEZ, 1958a, p. 140.

⁹⁶ Las noticias de la Corte señalan que ya el 14 de abril de 1642, martes santó, empezó a ser utilizado este oratorio, en BNM, ms. 8177, f. 228.

⁹⁷ AHPM, pr. 6371, fs. 82-83 (1-VI-1643).

*cupiesen las figuras de bronce que van sobre él, que se hizo con intervencion del dicho Alonso Carbone*⁹⁹. A buen seguro que fueron las mismas figuras que entraron en las demasías que se siguieron pagando a Joaquín Pallares, es decir, los niños y las virtudes *en que fenecen los relicarios*. Pedro de la Torre y Blas Delgado valoraron el trabajo de madera del relicario central en 78.000 reales; y el de cada uno de los colaterales, que eran gemelos, en 82.500 reales.

La obra de madera de los relicarios concluyó con algunas labores menores como la confección de tres nuevos altares de madera, sobre los que se armarían los relicarios¹⁰⁰; o la fabricación de una ventana con su postigo, decorada con frisos, destinada al parecer a los relicarios¹⁰¹. El vidriero Diego del Campo se encargó de cerrar los compartimentos que cobijaban las reliquias con cristales a medida¹⁰².

El resultado de esta intervención lo podemos seguir con la descripción de Mateo Fraso (1685). La primera pieza, a la que se accedía desde la menguada sacristía (B83), fue forrada con mármoles y jaspes. En su bóveda Félix Castelo y Jusepe Leonardo pintaron una Asunción de la Virgen rodeada por las representaciones de las cuatro virtudes teologales y los profetas¹⁰³. Desde esta cámara, que serviría como anteoratorio, se tendría buena visibilidad sobre el relicario a través de una amplia portada decorada por piedras de diferentes colores. La bóveda de esta segunda estancia fue pintada por Félix Castelo si atendemos a la tasación que Alonso Cano, por parte del rey, y Luis Fernández, por la de los maestros, realizaron meses después. En los dorados y en otras obras menores de pintura debieron de colaborar

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ Sólo hemos encontrado algún pago suelto por esta tarea al carpintero Bernabé García, en AGS, TMC, leg. 3765 (15-XII-1641).

¹⁰¹ Su construcción estuvo a cargo del maestro de puertas y ventanas Luis de la Peña. Aunque las referencias tomadas de las libranzas no son muy claras, parece que iba destinada a decorar los relicarios con dos haces embutidos y decorados de frisos, en AGS, TMC, leg. 3765 (30-XII-1640 y ss.). Dos cartas de pago, en AHPM, pr. 6369, fs. 13-14 (4-I-1641); y f. 83 v.º (7-II-1641).

¹⁰² AGS, TMC, leg. 3765 (15-XII-1641).

¹⁰³ FRASO, f. 5. El primero de diciembre de 1640 Félix Castelo y Jusepe Leonardo se obligaron a pintar los techos de estas dos estancias para el domingo de Ramos de 1641. La obra se pagaría según la tasación de dos maestros, uno nombrado por los contratistas y otro por el rey o el *señor protonotario*, en AHPM, pr. 6368, fs. 765-766 r.º; y AGP, El Pardo, C.ª 9400 (1-XII-1640). El mismo día recibieron 8.800 reales (AHPM, pr. 6368, f. 752 v.º), el 2 de febrero de 1641 la misma cantidad (AGS, TMC, leg. 3765, citado por AZCÁRATE RISTORI, 1970, p. 48), el 9 de julio de ese año 3.300 reales (AHPM, pr. 6369, f. 382 v.º), lo mismo que el 3 de febrero de 1642 y el 5 de diciembre de 1644 (AGS, TMC, leg. 3765).

Francisco Camilo y Julio César Semín¹⁰⁴. Años después Angelo Nardi cobraría algunas cantidades por terminar la obra de pintura que al parecer dejó sin acabar el citado Leonardo¹⁰⁵.

La segunda pieza —la *cappelletta* que diría Lorenzo Magalotti— se convirtió en un magnífico joyero donde se custodiaron las reliquias coleccionadas por los reyes de España. Sin abandonar sus respectivos relicarios (recipientes) se distribuyeron en los armarios habilitados en los intercolumnios y en los netos de tres retablos de manufactura parecida que se ensamblaron en el frente y en los lados de la capilla¹⁰⁶. En apenas dos metros y medio de altura se articularon el pedestal, los dos cuerpos y el frontispicio de estas estructuras. En los retablos laterales el primer nivel quedaba separado por seis columnas exentas de orden corintio, elevadas sobre pedestales; y el segundo por cuatro más, a plomo con las anteriores, hasta llegar a un frontón —tal vez partido y con sus lados redondeados— con figuras de bronce recostadas¹⁰⁷. Los flancos de este nivel superior quedaban compensados con la presencia de *agujas con bolas de metal*. Entre ellas para llenar el espacio se situaron los acostumbrados angelitos, a decir de Fraso *unos chiquillos sentados hacia los extremos*¹⁰⁸. Y tal vez unas lengüetas curvas salvarían el desnivel existente entre los dos cuerpos.

El retablo central, apoyado sobre el muro sur de la capilla, repetía este esquema sólo que con cuatro y dos columnas en cada nivel. Se cerraba con un frontispicio dividido que acogía en su interior una cartela de bronce rodeada de cabezas de angelitos.

Hasta aquí esta reforma que ha pasado casi desapercibida para la historiografía que se ha ocupado del Alcázar de Madrid. Quizás la nota más relevante sobre esta obra fue aportada

¹⁰⁴ Ya que el citado Luis Fernández tasó estas pinturas por la parte de Félix Castelo, Jusepe Leonardo, Francisco Camilo y Julio César Semín, en AGP, El Pardo, C.^a 9400 (1-XII-1640).

¹⁰⁵ AGP, SA, leg. 5207 (31-III-1648). Nace del conde de la Viñaza un pequeño error arrastrado por otros autores, al hacerse eco de la tasación que acabamos de citar. Según este autor, Castelo pintaría la bóveda de la primera estancia del Sagrario y Leonardo la segunda. Y éste último se encargaría de la *pintura del Relicario, debajo de la Capilla Real*, en VIÑAZA, t. II, p. 332. Entendemos que con estas palabras el documento arriba citado se refería a la pintura de la habitación que cobijaba los relicarios, contratada junto con Castelo en diciembre de 1640 ya que no nos consta que los citados relicarios (muebles) fueran pintados. Parece más lógico pensar que Nardi completó la decoración pictórica que Leonardo dejó sin terminar en la segunda de las habitaciones. Todo apunta a que Leonardo abandonaría esta obra por la supuesta enfermedad mental que le sobrevino por aquel tiempo, en MAZÓN DE LA TORRE, 1977, p. 69.

¹⁰⁶ Para la ubicación de cada una de ellas en los tres retablos, ver FRASO, fs. 6 r.^o-8 r.^o

¹⁰⁷ En este punto no se ponen de acuerdo Fraso, quien define los capiteles como de *orden composita*, y el cronista del viaje de Cosme de Médecis que ve en los relicarios una *architettura corintia*, en MAGALOTTI, p. 124; y FRASO, f. 5 v. Conociendo las preferencias de Carbonel y las pocas diferencias que existen entre uno y otro orden es probable que se empleara el corintio.

por Gérard al considerarla como un antecedente y una preparación para la segunda fase de la construcción del Panteón escurialense. Si bien esta comparación resulta más que acertada hay que precisar —siguiendo el estudio del profesor Bustamante— que las obras en las tumbas reales se habían reanudado con anterioridad, en el verano de 1638, bajo la responsabilidad de los aparejadores reales¹⁰⁹. Pero también habría que extender esta relación, como ya estudiamos en el apartado anterior, a las nuevas decoraciones ejecutadas en los salones principales del Alcázar por los mismos protagonistas. En este contexto edilicio no resulta novedoso el uso de materiales suntuarios en estas estancias: dos espacios de planta casi cuadrada, conectados entre sí por un vano central. En cierta manera compartía con el Panteón un complicado acceso que multiplicaría la sensación de sorpresa en el espectador que se asomaba por primera vez a la antecámara.

El mobiliario del oratorio no era tampoco novedoso. Se trataba de un retablo-relicario, una tipología que había alcanzado un gran éxito en la España contrarreformista¹¹⁰. Se caracterizaba por multiplicar la presencia de nichos y hornacinas donde se colocaban las reliquias. El arquitecto manchego ya había tenido la oportunidad de diseñar en torno a 1614 un retablo de este tipo —también desaparecido— para la iglesia parroquial de Mejorada del Campo. Tampoco hay que olvidar el precedente escurialense, en concreto los relicarios altos de la iglesia trazados por Francisco de Mora¹¹¹. Carbonel actualizó su arquitectura con un alzado a base de columnas exentas y con un frontón curvo partido, esta vez con dos figuras recostadas, como tiempo después lo haría en la puerta de acceso a la escalera del Panteón del Escorial. Era el mismo remate, aunque con un frontispicio de tramos rectos, que figuraba en la portada del manuscrito del índice de la biblioteca de Felipe IV (fig. 41), un dibujo que, como veremos, hay que atribuir a la mano de nuestro arquitecto. Una fórmula manierista, ya empleada por Becerra en el retablo de las Descalzas Reales, divulgada por las portadas de la tratadística arquitectónica de autores como Palladio.

Por lo demás indicar lo poco que sabemos sobre la articulación de los revestimientos que se aplicaron en la primera cámara. Si bien Carbonel optó por dar preeminencia al muro, como lo haría más tarde en la escalera del Panteón, a base de fajas y placas en resalto; o si

¹⁰⁸ FRASO, f. 5 v.

¹⁰⁹ BUSTAMANTE GARCÍA, 1992, pp. 194-195.

¹¹⁰ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, 1995, p. 22.

¹¹¹ AGUILÓ ALONSO, pp. 53-56.

bien dejó que dominara el orden arquitectónico con unos alzados con soportes. Desconocemos también cuál fue el efecto que tuvieron estas decoraciones suntuarias en dos personajes tan interesantes como Pedro de la Torre y Alonso Cano. El tiempo daría al primero la oportunidad de crear un nuevo hito en la evolución de estos espacios en el Ocho del Sagrario de la catedral de Toledo¹¹². En cuanto al granadino, sabemos que desde su llegada a la Corte en 1638 estuvo muy vinculado al grupo de artistas protegidos por el conde-duque de Olivares. Aunque en estos primeros años no se le conozcan incursiones documentadas en el campo de la arquitectura, es muy probable que sus novedosos diseños llamaran la atención de los jóvenes escultores y *architectos* que se habían formado a la vera de Alonso Carbonel y Antonio de Herrera. En lo que respecta al arquitecto manchego, su trayectoria profesional no refleja la influencia de las nuevas decoraciones trasplantadas por Cano desde el mundo andaluz.

4. OTRAS INTERVENCIONES (1638-1642). LA CAÍDA DEL VALIDO.

Bajo la responsabilidad del aparejador mayor Alonso Carbonel se acometieron otras obras de menor importancia en el Alcázar madrileño. Fueron trabajos de acondicionamiento y mejora de sus instalaciones que requirieron criterios más pragmáticos muy alejados de los que se aplicaron en las intervenciones decorativas que acabamos de estudiar.

La primera nos traslada al ángulo nordeste que rodeaba el Alcázar, a la denominada plaza de la Priora. En 1638 se emprendieron dos obras en este espacio que desde el jardín de las bóvedas corría hasta las huertas de la Encarnación. Alonso Carbonel dio las trazas y condiciones para construir *ex novo* una casilla para el portero *en el testero del picadero a la parte de afuera*, en el mismo lugar donde se levantaba la anterior que debía ser demolida¹¹³. Parece ser la construcción que, adosada de forma perpendicular al extremo norte del picadero y justo al lado de la puerta de la Priora, se puede observar en el plano (fig. 22) de Texeira (1656). Desde esta posición el portero podía controlar la entrada a la plaza desde el camino que llegaba del puente de Leganitos, al mismo tiempo que guardaba el edificio del picadero. La casilla era de proporciones modestas, con un nivel dividido en cinco aposentos, un entresuelo y unos desvanes que se cubrían con un tejado a dos aguas.

La segunda obra se iba a realizar a pocos metros de esta casilla. Se trataba, como

¹¹² Sobre las trazas presentadas por Pedro de la Torre para el Ocho, ver MARÍAS, 1984a, pp. 90-93.

describía don Jerónimo de Villanueva en la petición del rey al ayuntamiento, de dar *corriente* a la plaza de la Priora porque *rebalsan en ella las aguas y hazen grandes pantanos de manera que no se puede andar por ella*¹¹⁴. Un viejo problema que periódicamente se manifestaba en forma de socavones y embalses de agua que se producían como consecuencia del anegamiento de la alcantarilla principal que discurría bajo esta plaza. Hacía apenas tres años, en 1635, que Francisco de Mena, bajo la dirección del maestro mayor, había reparado un gran socavón abierto en su parte central; que sin embargo no resolvería el problema de las aguas estancadas que poco tiempo después harían acto de presencia en el mismo lugar¹¹⁵. La situación pues se repetía en 1638 requiriendo nuevas soluciones.

En las condiciones de esta obra Alonso Carbonel puso en práctica tres medidas para favorecer la expulsión de las aguas llovedizas de este espacio. En primer lugar mandó empedrar la plaza de tal manera que su inclinación permitiera evacuar las aguas, no hacia su alcantarilla central, sino hacia una puerta que comunicaba con la casa de Campo situada en el lado de poniente¹¹⁶. Además se señaló la construcción de un desagadero que conduciría las aguas pluviales procedentes de la Encarnación hasta la citada casilla del guarda, desviando su llegada a la plaza. Se trataba de corregir de alguna manera el camino seguido por estas aguas que caían por el desnivel existente entre ambos lugares. Un problema que producía importantes humedades en el paredón del picadero que corría paralelo a las huertas de la Encarnación. Y finalmente había previsto la construcción de un *estanque* o aljibe subterráneo, de metro y medio de profundidad, del que partía otro desagadero que atravesaba la plaza hasta llegar al rincón de las moreras, tal vez en el lado de poniente.

Estas obras fueron financiadas por el ayuntamiento de Madrid quien nombró a Francisco de Sardeneta y Mendoza su comisario. La ejecución recayó en junio de 1638 en el maestro Juan de Aguilar por un precio de 27.500 reales. Se comprometió a seguir las citadas

¹¹³ AV, ASA 1-162-26 (8-VI-1638), citado por BARBEITO, 1992, p. 125, nota 172.

¹¹⁴ Ibidem (10-IV-1638).

¹¹⁵ BARBEITO, 1992, pp. 123-124. Las cartas de los jesuitas comentan el accidente sufrido por la cuadrilla de cuarenta y ocho obreros que trabajaba en la reparación de este socavón, cuando se rompió una balsa de agua estancada en la parte alta del parque que los arrolló provocando varios muertos y heridos, en CARTAS, t. XIII, p. 89 (28-VIII-1634).

¹¹⁶ Aunque las condiciones hablen solamente de empedrar la plaza, en las actas municipales que recogen esta noticia se dice claramente que antes debía desempedrase. Es decir, que con anterioridad, en fecha desconocida, este espacio había sido pavimentado quizás para favorecer las evoluciones de los caballos. En una carta de pago a favor del maestro contratista de estas obras, Juan de Aguilar, se dice con toda claridad que estaba volviendo a empedrar esta plaza, en AHPM, pr. 6516, f. 969 r.º (2-VII-1638). Sin embargo creemos

condiciones y firmó un *recibí de la traza original que hizo Alonso Carbonel para esta obra*¹¹⁷.

No muy lejos de la plaza de la Priora se produjo otra intervención también dirigida por Alonso Carbonel. En concreto en las secretas o necesarias, un conjunto de edificaciones que se situaban fuera de la planta del Alcázar, en su lado norte, justo enfrente de la galería del cierzo (fig. 22). Se levantaban en un plano muy inferior al del resto del palacio debido a la existencia de una fuerte pendiente en aquel terreno. La vista del Alcázar, que se conserva en el Museo Municipal de Madrid, es muy elocuente en este aspecto. A través de una galería que nacía desde el último de los cubos del lado de poniente se accedía a las necesarias.

Pues bien en el otoño de 1639 se decidió ampliar esta conexión levantando un nuevo nivel sobre esta galería. Se aprovechó además para fabricar un nuevo ingenio elevador de las aguas que abastecían esta parte de palacio y para construir una serie de habitaciones sobre la galería del cierzo (P20) que a través de una escalera conectarían con el nuevo pasadizo¹¹⁸. Aunque apenas tenemos datos documentales sobre esta intervención, el Archivo de Villa conserva una traza (fig. 35) firmada por Alonso Carbonel el 12 de septiembre de 1639 que hay poner en relación con la misma¹¹⁹. Gracias a un texto explicativo de siete líneas salidas del puño y letra del arquitecto manchego conocemos sus planes para ampliar esta zona¹²⁰.

Con la letra “A” señalaba el piso añadido sobre la galería del Cierzo. Se trataba de un largo corredor orientado al norte dividido en una decena de aposentos, bien iluminados y de planta casi cuadrada, unidos entre sí por un pasillo interior. Una enfilada lateral que permitía una racionalización y mejora de este espacio estrecho y alargado. El final de este pasillo

entender que Barbeito atribuye a Carbonel el primer empedrado de este espacio, en BARBEITO, 1992, p. 125.

¹¹⁷ AV, ASA 1-162-26 (8-VI-1638). Poco tiempo después Juan de Aguilar recibía los 27.500 reales en una libranza firmada por Cristóbal de Medina, en AHPM, pr. 6516, f. 969 r.º (2-VII-1638).

¹¹⁸ El ingeniero y relojero Alejandro Pingueta cobraría 2.100 reales por el diseño del ingenio que elevaría las aguas que limpiaban las secretas y abastecían los cuartos del rey y de la reina, en AV, Contaduría 1-208-1 (29-XII-1640).

¹¹⁹ AV, ASA 1-162-11.

¹²⁰ En este punto es inevitable tener que comentar la ficha descriptiva que se dedicó a esta traza, en TOVAR MARTÍN, 1986, p. 174, n.º 3. Aunque no se atrevió a discutir esta atribución a Carbonel, dada la presencia de su inequívoca rúbrica en la parte superior, sólo le reconoció el mérito “de proseguir” lo que anteriormente había dibujado Juan Gómez de Mora. Asimismo alude a un plan global de reforma de esta zona del Alcázar que atribuye al maestro mayor. Desconocemos la existencia de dicho plan, a no ser que se refiera a una planta y alzado de las necesarias que firmó Gómez de Mora en 1645, en AV, ASA 1-161-50. Como ya demostrara José Manuel Barbeito esta planta nada tiene que ver con el proyecto de 1639 que estamos analizando, en BARBEITO, 1992, pp. 152-153. Por si fuera poco la citada investigadora insinuaba la posibilidad, en razón a unas supuestas *características caligráficas del diseño*, de que Carbonel se hubiera aprovechado de una traza de Juan Gómez Mora para anotar los pormenores de esta reforma.

conducía a la escalera que comunicaba con la nueva crujía, señalada en la traza con la letra “B”. Esta nueva galería se erigiría sobre los escritorios del protonotario Jerónimo de Villanueva. Como la anterior, estaba dividida por una serie de tabiques en forma de “L” que conformaban cinco aposentos iluminados cada uno de ellos con una ventana abierta al poniente. En el lado contrario discurría sin ningún obstáculo un pasillo que moría en las necesarias.

Una sencilla intervención que pone de manifiesto una división del espacio parecida pero diferente a la que habíamos visto en los salones principales del Alcázar. Mientras que en estos se había preferido la enfilada central, por su facilidad para crear perspectiva y en definitiva mayor amplitud, la que hemos denominado como lateral favorecía un aprovechamiento óptimo del espacio para una finalidad diferente. Aunque no disponemos de pruebas que lo avalen es muy probable que en los nuevos aposentos creados en estas dos galerías se establecieran pequeños despachos destinados a la burocracia de palacio. Su distribución recuerda mucho a la que se estableció en el apéndice norte que sobresalía de la planta del Alcázar. En su piso bajo las tres salas consecutivas del Consejo Real —sala de Corregidores (B96), sala de alcaldes de Casa y Corte (B97) y sala del Crimen (B98)— quedaban comunicadas por un pasillo interior que desembocaba en la portería. Todo indica pues que esta variante de la enfilada se puso al servicio de una distribución del espacio que atendía a las necesidades burocráticas, como con anterioridad había sucedido en el palacio del Buen Retiro.

Poco más se puede decir de esta intervención. El 30 de enero de 1640 el maestro contratista Miguel del Valle recibía de Cristóbal de Medina 4.000 de los 5.000 ducados con los que se había obligado a realizar esta obra¹²¹. En la carta de pago se precisaba que debía de realizarse siguiendo una traza firmada por Alonso Carbonel y Jerónimo Hurtado. La presencia de Cristóbal de Medina y del citado Hurtado indican que esta ampliación era financiada por el ayuntamiento de Madrid, como corrobora la firma del regidor Lorenzo López del Castillo en la parte baja de la traza. Ahora bien, la ausencia de la rúbrica del maestro municipal limita su responsabilidad a controlar su ejecución. Una vez más Gómez de Mora, maestro mayor de las OO.RR. y del ayuntamiento, seguía sin aparecer por el Alcázar.

Para terminar con este apartado nos referiremos de forma somera a las obras efectuadas en los primeros meses de la década de los cuarenta en los corredores de los patios

del Alcázar. En general fueron trabajos de solado y consolidación de las viejas estructuras porticadas que en algunos casos amenazaban con desplomarse.

Es importante anotar que esta serie de intervenciones se inició en 1641. La primera referencia nos la da un papel fechado el 7 de febrero del mismo año. Francisco de Mena, el maestro que había contratado todas las reformas de la Torre de la Parada, se obligó a solar con losas de granito berroqueño enmarcadas de piedra de Tamajón algunos corredores de los patios del Alcázar¹²². En agosto de ese mismo el citado Mena acometería unas obras de consolidación en estas galerías según la orden del superintendente conde de Orgaz y unas condiciones firmadas por Alonso Carbonel¹²³. Se trataba de sustituir de forma progresiva, para no producir desplomes, el enmaderamiento de sus techos. La escritura no es muy precisa a la hora de localizar las pandas que fueron renovadas. Se dice que la obra iba a comenzar por el lado del retrete, tal vez el mismo (B28) que se abría en el corredor sur (fig. 19) del patio del rey. Y ya entonces las condiciones contemplaban la instalación de *barrones* de hierro para atirantar las arquerías en aquellos lugares señalados por Carbonel.

Conviene recordar la noticia de estas dos obras porque en la segunda mitad del año 1642 se inició una nueva campaña de trabajos en estos corredores. La historiografía ha enfatizado quizás con exageración la presencia de un nuevo equipo director formado por el pintor Diego Velázquez, el veedor del palacio del Buen Retiro Juan de Alvear y el aparejador del mismo Sitio, Pedro de la Peña. Al mando de la organización de esta obra quedó el conde de Castrillo, un pariente cercano al conde-duque de Olivares que se había encargado de realizar las compras de los objetos que sirvieron para alhajar el palacio del Buen Retiro¹²⁴. Esto es, un equipo de personas muy allegadas al valido, quien a finales del mes de junio de ese mismo año había partido con el rey a la Jornada de Aragón. Ahora bien, consta documentalmente que Alonso Carbonel, merced a su cargo de ayuda de furriera, formó parte de la comitiva real que durante más de seis meses estuvo fuera de la Corte¹²⁵. Otro tanto

¹²¹ AHPM, pr. 5818, f. 84 (30-I-1640).

¹²² La descripción de esta obra no es muy precisa en su localización. Se habla del corredor del patio de los consejos y el patio del corredor de la reina, en AGP, El Pardo, C.^a 9394, exp. I (7-II-1641). Podríamos descartar los corredores norte y sur del patio de la reina pues a finales de 1643 serían solados por otros contratistas, como ya veremos.

¹²³ AGP, El Pardo, C.^a 9394, exp. I (20-VIII-1641).

¹²⁴ BROWN Y ELLIOTT, 1988, p. 102.

¹²⁵ Antes de partir en jornada Alonso Carbonel otorgó un poder para cobrar y testar a favor de su mujer doña Ana de Seseña, en AHPM, pr. 5548, fs. 474-475 (3-IV-1642). Días después, ya desde Aranjuez, dio un

sucedería con el superintendente de las Obras Reales, el conde de Orgaz.

De esta manera en el verano de 1642 se contrataron las primeras condiciones para las obras de los corredores. El conde de Castriello dio orden a Velázquez y Albear para que se pregonase la ejecución de los barrones que debían de atirantar las arquerías. El 11 de julio el maestro de herrería Antonio Cubero se obligó a situar los setenta y dos tirantes de hierro de Vizcaya necesarios para rigidizar esta estructura¹²⁶. Las condiciones de Pedro de la Peña — autor también de sus trazas— son muy precisas al describir todos los pasos que se habían de dar en esta operación. Antes de empezar a desmontar los maderos de las vigas habían de situarse tres tirantes de hierro en los lados estrechos y cinco en los angostos. Para evitar el deterioro de los nuevos materiales el hierro iría barnizado y la madera, recibida en el muro, embreada. Se desmontaría el viejo solado para colocar uno nuevo y se procedería a empotrar en los muros un chapado de cantería berroqueña de tres hiladas, la misma altura que tenían los antepechos de los corredores. Esta apreciación y la que se refería a los *suelos altos y bajos* permite situar esta obra en los dos niveles de una o dos de las pandas de estos patios. Las condiciones no son muy explícitas en este punto sin que sepamos con precisión en qué lados se efectuaría esta intervención. Según las propias palabras del aparejador Peña, este sistema de fortificación trataba de impedir *que la cantería de los dichos corredores no puedan hacer más vicio de lo que tienen hecho*¹²⁷. Quedaba abierta la posibilidad de que las bóvedas de esquina se pudieran cerrar de arista o baídas, siempre que fueran de cantería. A propósito decir que se cita expresamente que los cortes y despiezos de éstas se deberían representar en unos *modelos para que su magestad dios le guarde los pueda ver y elixir*¹²⁸.

A primeros de agosto los marmolistas Juan Francisco Sormano y Bartolomé Sombigo se habían incorporado a los trabajos, muy posiblemente realizando el solado y chapado¹²⁹. Por su parte el maestro de obras Juan Lázaro se ocupaba un mes después de blanquear y jaharrar las bóvedas de dos corredores de los patios, lo que indica que la intervención se localizaba en una parte de los mismos¹³⁰.

segundo poder para cobrar los sueldos que le adeudaba la hacienda real al carpintero Juan de Cañas, en AHPM, pr. 29.378, s. f. (4-V-1642).

¹²⁶ AGP, El Pardo, C.ª 9394, exp. 3 (11-VII-1642).

¹²⁷ *Ibidem*.

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ AGS, CMC, 3ª época, leg. 1461 (2-VIII-1642 y ss.).

¹³⁰ *Ibidem* (23-IX-1642 y ss.). Zumbigo y Sormano trabajaban en la reparación del patio de la reina, en

Vista la documentación conviene aclarar que esta primera intervención de Velázquez en las obras de arquitectura del Alcázar fue propiciada por las ausencias que hemos citado; y mucho nos tenemos que fue muy limitada, pues las condiciones fueron redactadas por Pedro de la Peña quien seguía las órdenes y directrices que desde Zaragoza mandaban Alonso Carbonel y el conde de Orgaz. Como botón de muestra una misiva escrita el 29 de noviembre de 1642 por el aparejador mayor desde la ciudad aragonesa a un destinatario desconocido¹³¹. En ella Carbonel le informaba de una conversación que había tenido con el rey sobre las obras de los corredores:

(...) Su magestad Dios le guarde me dijo oi preguntandome si tenia carta de VM que le encargase el pedaço de los coredores desde el salon de la guarda a la capilla y que en la misma conformidad hiciese con belazquez, importa a VM que estos pocos de dias asista ay con puntualidad por algunos ynconbenientes que a abido que sabra VM cuando nos beamos (...) El señor conde de Orgaz escribe a VM se aga el reparo de la bujeria porque no ai donde poner la leña y que se pague del dinero que a de dar mi señora la condesa de Orgaz y asi me parece que VM lo encargue a uno de esos maestros que andan ay o a San Roman que está a mano o a quien VM fuere serbido de modo que no se aga falta¹³².

Parece claro que tanto el superintendente como el aparejador mayor estaban perfectamente informados de las obras que se estaban ejecutando en el Alcázar de Madrid. En este contexto la alusión anterior a los modelos de las bóvedas de esquina que debía elegir el rey se comprende mucho mejor. Es más que probable que Carbonel, en esta manifiesta cercanía al monarca, le estuviera asesorando en estas decisiones técnicas.

En el mismo tono de confianza, Carbonel se hacía eco de algunos roces que Diego Velázquez había protagonizado con algunos oficiales de las OO.RR. que habían quedado en Madrid, en concreto, con el sobrestante y con el propio interlocutor del aparejador:

BARBEITO, 1994, p. 82.

¹³¹ Francamente resulta difícil saber la identidad de este interesante interlocutor que debía de ser un personaje de cierto rango de la estructura administrativa de las Obras Reales. Descartamos, por aparecer citados en la carta, a Orgaz, Castrillo, Velázquez y al ayuda de la furriera Simón Rodríguez. El único dato que puede ayudar a su identificación es el saludo a *doña Inés la mayor y menor* con el que Carbonel despide la carta que hay que entender que serían la mujer e hija del anónimo destinatario, hecho que descarta también al secretario de la Junta de Obras don Francisco de Prado y a Pedro de la Peña.

(...) *No sabe nadie por aca que el nuebo superintendente tenga mas orden que acudir a los coredores y eso es de oficio del señor conde de Castrillo con alguna palabra que el conde mi señor mandó escribiesen por la brevedad con que es menester esa obra y eso es porque acá abían echo malos ofiçios que bien desengañados están de quien VM es y de su proçeder como bien se conoçerá el conde mi señor se enfadó de que se metiera con VM belázquez y con el sobrestante y dijo que se mandarían no tomase mas mano que la que an dado no sé si el le pedirá a VM mas la intruición ni las locuras que le pedia¹³³.*

Aunque las alusiones no son muy claras, este nuevo superintendente pudiera ser el propio pintor sevillano. Hay que recordar que en este momento el superintendente de las Obras Reales era el citado conde de Orgaz, que el 9 de agosto de 1640 había sustituido en el cargo al fallecido marqués de Torres¹³⁴. Por su parte el conde de Castrillo —que sepamos— no había recibido ningún nombramiento de esta naturaleza cuando Felipe IV marchó a la Jornada de Aragón. Ahora bien, tal vez, como anota Carbonel, la responsabilidad de Velázquez a partir del mes de abril de 1642 pueda equipararse al cargo de superintendente de obras particulares. Eso sí, sin que existiera un nombramiento en firme como tal. Quizás a raíz de este solapamiento —entre el ausente Orgaz, su sustituto Castrillo y Velázquez— se produjeron los incidentes que se narran en la carta del arquitecto¹³⁵.

Sea como fuere la participación técnica de Velázquez en estas obras debió de ser muy limitada. Al control ejercido por Carbonel desde la capital aragonesa, hay que sumar la presencia cada vez más relevante del aparejador Pedro de la Peña y del olvidado Martín Ferrer. Por cierto que este último fue el sustituto de Carbonel en las tareas burocráticas merced a un decreto real expedido en Zaragoza el 22 de agosto de 1642¹³⁶. Ante el

¹³² AGP, Expedientes personales C.^a 200/23 (29-XI-1642).

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ AGP, SA, leg. 710 (9-VIII-1640).

¹³⁵ Si nos trasladamos temporalmente a junio de 1643 se podrá observar una situación semejante, esta vez protagonizada por el marqués de Malpica, sucesor en el cargo de Orgaz, y por Velázquez nombrado en aquel entonces superintendente de obras particulares. Todo ello ante el comienzo de una nueva Jornada de Aragón en la que también participaría Alonso Carbonel. Así pues es muy probable que esta cohabitación de dos superintendentes de perfiles disociados tenga algo que ver con las sucesivas ausencias de Felipe IV.

¹³⁶ AGP, expedientes personales C.^a 362-47 (22-VIII-1642). La confirmación de la Junta de Obras y

alargamiento de la Jornada de Aragón se decidió que el vallisoletano se encargara de despachar y firmar las libranzas como aparejador mayor durante la ausencia de Alonso Carbonel, quien a su vez sustituía en estos quehaceres a Juan Gómez de Mora desde 1637. Ferrer además guardaría una de las tres llaves que abrían el arca de las Obras Reales. Pero por desgracia apenas tuvo tiempo para desempeñar estas responsabilidades ya que a finales del mes de septiembre fallecía en Madrid dejando vacante el cargo de aparejador que no sería cubierto hasta justo un año después¹³⁷.

La carta de Carbonel que acabamos de transcribir en parte fue enviada desde Zaragoza pocos días antes de que la comitiva real tomara rumbo hacia Madrid tras una desastrosa campaña militar que no había conseguido sofocar la rebelión catalana. La derrota a las puertas de Lérida del ejército dirigido por el marqués de Leganés y la capitulación de Perpiñán significaron el comienzo del fin de una larga etapa política protagonizada por el conde-duque de Olivares¹³⁸.

Cuando el rey llegó a Madrid el 6 de diciembre de 1642 la suerte de su valido parecía estar echada. Pero la decisión final se dilataría hasta el 17 de enero del año siguiente. En este día Felipe IV desde la Torre de la Parada firmó un decreto en el que permitía el retiro de su hombre de confianza. Seis días después don Gaspar de Guzmán dejaba el Alcázar rumbo a Loeches. En lo que respecta a las Obras Reales, ¿cómo afectó a Carbonel la caída de su protector? A corto y a medio plazo creemos que en nada. El manchego permanecería la primera parte del año en Madrid ostentando la máxima responsabilidad del escalafón técnico como aparejador mayor de las obras del Alcázar y sin sufrir variación alguna en su cargo de maestro principal del palacio del Buen Retiro.

Juan Gómez de Mora sería rehabilitado en su oficio de maestro mayor por una cédula real de 21 de junio de 1643, cuando Olivares ya se encontraba en su retiro forzoso de la ciudad de Toro¹³⁹. Parece innegable que el arquitecto conque se vio beneficiado de este cambio político seis meses después de producirse. Pero lo cierto es que sólo recuperó la posibilidad de ejercer el citado oficio —que nunca había perdido— dentro del Alcázar de

Bosques, en AGP, CR, t. XIV, f. 24 v.º (9-IX-1642).

¹³⁷ Por las nóminas reales sabemos que Ferrer falleció el 29 de septiembre de 1642, en AGS, CMC, 3ª época, leg. 1461 (15-IV-1645).

¹³⁸ Sobre los pormenores de estas derrotas militares ver la monografía de SANABRE, pp. 211-212 y 229-231; y ELLIOTT, 1990, p. 616.

¹³⁹ AZCÁRATE RISTORI, 1962a, p. 520.

Madrid. Éste fue el argumento que esgrimió meses después para solicitar el salario y gajes correspondientes a estos años pasados: que había mantenido el cargo ejerciéndolo fuera de palacio. Y es que no consta en ningún documento que le fuera devuelto su puesto de ayuda de la furriera en la Casa del Rey que, recordemos, fue el que ejercía cuando sucedió el incidente del Ticiano. Su presencia tampoco se detecta en ninguna de las jornadas sucesivas que llevaron a la corte de Felipe IV hasta tierras aragonesas. Ésta —según nuestra opinión— pudo haber sido una de las claves del regreso de Mora al Alcázar. Con el rey partieron en junio de 1643 Alonso Carbonel, en su calidad de ayuda de la furriera, y muy probablemente el marqués de Malpica, que desde el 30 de abril era el nuevo superintendente de las Obras Reales en sustitución del fallecido conde de Orgaz¹⁴⁰. Como sucediera un año antes se tomaron las medidas oportunas para que este vacío no comprometiese la marcha de las obras que habrían de realizarse en los corredores del Alcázar. Así pues creemos que no fue una casualidad que el 9 de junio Velázquez fuera nombrado superintendente de las obras particulares y que días después Gómez de Mora fuera rehabilitado para entrar en palacio, pues era un momento propicio para volver a contar con el conquense ante la inmediata salida de la corte a una nueva Jornada¹⁴¹.

Pero una vez más, y aunque estuvieran separados por muchos kilómetros, pronto quedaría de manifiesto que la cohabitación entre ambos maestros no sería fácil. Un testimonio manuscrito del propio Carbonel nos devuelve a la querella histórica mantenida con Gómez de Mora desde por lo menos 1621. El último día de agosto de 1643 escribía una carta desde Zaragoza dirigida a un interlocutor desconocido, en la que le transmitía sus inquietudes por la supuesta “vendetta” preparada por Mora y sus secuaces:

(...) enbiaron me a deçir que andaba diciendo Juan Gomez que me prebiniese que querian quitarme el oficio, que yciese deaçion del antes que me le quitasen que quedaria desairado. Yo le he escrito que trate de bibir en paz que no sé como abian de quitar el oficio a quien a bibido tan ajustado como yo quando los buelben a personas que estan pendientes de dellos cosas tan graves como los pleitos en que estan de los quartos de palaçio en que estan condenados en 70.400 ducados; que soi su amigo y que entendi no solo que si le abia menester me ayudara si que cunpliera lo

¹⁴⁰ AGP, SA, leg. 710 (30-IV-1643).

¹⁴¹ AGS, CySR, leg. 310, f. 385, citado por primera vez, en CRUZADA VILLAAMIL, 1885, p. 136.

que a dicho, que yo no yce nunca libranças supuestas ni me llebé nada de palacio, demas que el rei Dios le guarde sabe quien yo soi i que le sirbo con fidelidad y que aunque el conde mi señor a faltado, no me a faltado mi justificación bibame ud. muchos años que no e menester yo mas, aunque no aya ofiçios ni otra cosa. Escribiome antonio herrera que pone en las tasaciones que açe lo que el superintendente o Vd que es debajo de su firma agase librança cosa que es nobedad y otras cosas que no quiero cansar a Vd¹⁴².

Magnífico testimonio que no sólo describe la situación creada por la vuelta de Gómez de Mora sino que también ofrece un perfil bastante humano y sosegado de nuestro protagonista, pues son palabras salidas desde una persona que considera tener su conciencia muy tranquila. Las acusaciones al oscuro pasado procesal del maestro mayor —sin olvidar la alusión al robo de palacio— son contundentes y vienen a demostrar que, para algunos de sus contemporáneos, los fraudes de la fachada seguían estando presentes en el día a día de las Obras Reales. Al respecto hay que traer a colación un incidente protagonizado en 1641 por el veedor Bartolomé de Legasa. Según parece éste se había extralimitado al llevar a cabo sus quehaceres administrativos en las obras de los relicarios de la Capilla Mayor del Alcázar de Madrid, sin informar al superintendente conde de Orgaz y a la propia Junta de Obras y Bosques. Orgaz solicitaba un castigo ejemplar pues este tipo de actuaciones incontroladas habían propiciado los *inconvenientes (...) que se presupusieron en la obra de la fachada de palacio porque como hubieron mano de librar en el dinero deducido por La Villa para su fábrica se vinieron a reconocer después muchos dolos*¹⁴³.

Resulta interesante el reconocimiento del favor que Carbonel había disfrutado del *conde mi señor* que hay que identificar con el valido defenestrado. La frase que le sigue, no muy clara, deja entrever cierta satisfacción de haber cumplido una ardua tarea, una especie de despedida por la puerta grande. Siendo su principal justificación una supuesta complicidad que deja el juicio final sobre su persona y sus actuaciones en manos del propio Felipe IV, como si se tratara del único juez ante el que deseara responder.

En cuanto al escultor Antonio de Herrera, su comentario final le sitúa entre los

¹⁴² AGS, CySR, leg. 342, f. 101 (31-VIII-1643), transcrita en parte por AZCÁRATE RISTORI, 1962a, p. 528.

¹⁴³ AGP, SA, leg. 710 (16-VII-1641), citado por BARBEITO, 1992, p. 150.

confidentes de Carbonel que le narran los hipotéticos abusos de Gómez de Mora. Ello nos lleva a pensar que la otrora enemistad se había tornado en colaboración, aspecto éste que tendrá que ser tenido en cuenta cuando analicemos la situación del retablo madrileño en la década de los cuarenta; y que el viejo compadreo de Herrera y Mora había tocado a su fin. El cotilleo final sobre las firmas de las libranzas corrobora la plena dedicación a su oficio del maestro mayor, pero en un nuevo panorama muy diferente al que había dejado en 1636. Estas simplezas o nimiedades, como la de rubricar por debajo de la firma del superintendente o del secretario, retrata el perfil vanidoso y prepotente que nunca abandonaría el carácter de este magnífico arquitecto que fue Juan Gómez de Mora. La diferencia es que en 1643 tendría la oportunidad de enfrentarse con la horma de su propio zapato, no ya en la persona de Alonso Carbonel, sino en la del pintor Diego Velázquez.

En la segunda parte de la mencionada carta, Carbonel relata a su interlocutor el contenido de una misiva que le había enviado Felipe Lázaro Goiti, recién nombrado maestro mayor de la catedral de Toledo. Según parece el arquitecto le había solicitado su apoyo para optar a la maestría mayor de las obras del Alcázar, plaza vacante por el fallecimiento de Lorenzo Fernández de Salazar el 4 de julio de ese mismo año. En opinión del manchego, que reconocía no saber qué otros maestros habían presentado su candidatura, Felipe Lázaro era una *persona que lo merece si Vs no esta ynclinado a otro que parezca tener más partes, le podría Vs ayudar que será con justicia y más teniéndolo de la santa yglesia*¹⁴⁴. Lo cierto es que a esta plaza se presentarían, además del mencionado, Luis Carducho, Alonso Cano, Sebastián Muñoz, Sebastián Bejarano, José de Ortega y Francisco García de San Pedro¹⁴⁵. El rehabilitado Gómez de Mora recomendó para la plaza, en este orden, a Lázaro, Carducho y Cano, reconociendo la conveniencia de asociar la maestría de la Catedral con la del Alcázar de Toledo. El maestro mayor, como años atrás hiciera con Alonso Carbonel, no reconocía las capacidades del granadino al que consideraba un mero trazador de retablos y adornos. A pesar de todo ello la plaza no se proveyó en ese momento pues un año después Felipe Lázaro volvía a solicitarla.

Hay que insistir pues en que Alonso Carbonel, a pesar de la caída del conde-duque y de los intentos del maestro mayor, no vio menoscabada su posición ante el rey y ante la Junta de Obras y Bosques. La mejor señal de esto es que participaría en todas las jornadas que

¹⁴⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁵ MARTÍN GONZÁLEZ, 1958a, p. 127.

Felipe IV emprendió en los años sucesivos.

5. EN EL SÉQUITO DEL REY. LAS JORNADAS DE ARAGÓN DE 1643 Y 1644.

Matías de Novoa, al comentar el inicio de la Jornada de 1643, hacía hincapié en la exigua comitiva que acompañó a Felipe IV a la capital aragonesa. Con ello trataba de poner en relieve el comienzo de una nueva etapa política en la que el rey tomaba personalmente las riendas de la maltrecha monarquía alejado de la influencia de los hombres del conde-duque de Olivares. Los jesuitas pintan un panorama bastante parecido, caracterizado por los incesantes rumores que recorrían los mentideros de la Villa y Corte. Así en los primeros días de julio se puede leer en sus cartas el siguiente comentario sobre la camarilla del otrora poderoso valido:

*(...) Sus criados todos padecen fortuna; unos presos y otros ahuyentados, y todos mal vistos; sus confidentes y hechuras están o deshechos del todo o en la mayor parte deslucidos y sin séquito, temiendo por horas su última desolación*¹⁴⁶.

También comentaban que sus colaboradores más cercanos —aquellos que habían permanecido fieles hasta el final— como el protonotario Villanueva, Carnero o Navarrete no participaban en la Jornada de Aragón que acababa de comenzar. No fue éste el caso de Alonso Carbonel que en virtud de su cargo de ayuda de la furriera dejó Madrid en los primeros días de julio para ir preparando los alojamientos que ocuparía el rey en su camino hacia Zaragoza¹⁴⁷.

Antes de comenzar a desgranar la poca información que nos ha llegado sobre esta Jornada, es necesario detenernos en los oficios que se encargaban de tener a punto el aposento del rey. Como es sobradamente conocido todas estas operaciones estaban dirigidas por el aposentador de palacio, el cual, en jornada, era el responsable de alojar a las personas reales y a los oficios de su Casa¹⁴⁸. Bajo su dirección trabajaban dos o tres ayudas de la furriera que se repartían las tareas de limpieza y mantenimiento del Cuarto Real. En 1643 el

¹⁴⁶ CARTAS, t. XVII, p. 143 (3-VII-1643).

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 146 (7-VII-1643).

¹⁴⁸ Para los deberes y obligaciones de los oficios encargados del aposento real seguimos las Etiquetas generales, en AGP, Histórica, C.^a 51, f. 72 r.^o

ayuda más antiguo —si exceptuamos a Juan Gómez de Mora— era Simón Rodríguez, un curioso personaje que había medrado al amparo de Olivares. Cuando en 1629 ingresó en el oficio, a la muerte de Juan Girón, pertenecía a la cámara privada del valido¹⁴⁹. Ya vimos que en 1636, tras el incidente del Ticiano, fue el encargado de recoger todos los enseres del guardajoyas que hasta entonces había estado a cargo del maestro mayor. Además desde fecha imprecisa estaba a su cuenta el gasto de este oficio¹⁵⁰. Pues bien en esta jornada de 1643 no se detecta la presencia de Simón Rodríguez que, según las cartas de los jesuitas, a finales de junio acompañó al conde-duque de Olivares al exilio de Toro¹⁵¹.

El ayuda de la furriera Joaquín Cobos acompañó a Carbonel a la Jornada de 1643, a las órdenes del aposentador real Pedro de Torres, quien en 1641 había sustituido en el oficio al sempiterno Pedro del Yermo. La figura de este cántabro nos da pie a considerar una de las facultades que requería la servidumbre de la furriera, la de trazador. Yermo murió en 1641 colmado de prebendas y oficios tras una larga carrera palatina en la que había servido a los tres “Felipes”. En su última voluntad se presentaba como caballero de la orden de Santiago, secretario de la Inquisición y aposentador mayor de palacio¹⁵². Pero además desde los tiempos del gran arquitecto Juan de Herrera, Yermo ocupaba el oficio de ayuda de trazador. Una tendencia profesional que desde entonces asoció a los arquitectos y trazadores reales con los trabajos de la furriera del rey. Y es que esta facultad —la de saber trazar— parecía imprescindible para llevar a cabo las tareas relacionadas con el aposento de las personas reales¹⁵³. Años más tarde, cuando quede vacante la plaza de aposentador del citado Pedro de Torres (1652), dos de los informantes que evaluaban a los pretendientes hicieron hincapié en *que la persona (...) sea plática en trazas y disposiciones de Jornadas*¹⁵⁴.

Lo cierto es que en la Jornada de Aragón de 1643 —a pesar de la rehabilitación profesional de Gómez de Mora— Alonso Carbonel debió de ocuparse personalmente de las

¹⁴⁹ Los datos están extraídos de un informe que se encuentra en el expediente personal de Pedro del Yermo, en AGP, expedientes personales C.^a 1111/3.

¹⁵⁰ Como así se declara en las candidaturas presentadas en 1652 para ocupar la plaza de aposentador de palacio vacante por promoción de Pedro de Torres, en AGP, Expedientes personales C.^a 1084-9, citado por CRUZADA VILLAMIL, 1985, p. 182.

¹⁵¹ CARTAS, t. XVII, pp. 140-142 (I-VII-1643)

¹⁵² AHPM, pr. 6168, fs. 335-339 (II-VIII-1639).

¹⁵³ Esta necesidad práctica quedó corroborada en la Jornada de Aragón de 1644, pues en los gastos de la furriera se anotan los envíos de las plantas de las casas en las que el rey iba a ser alojado, en AGP, SA, leg. 898 (V-1644).

tareas de aposento que necesitaban de su traza y diseño, con la ayuda de un carpintero de la furriera¹⁵⁵. De esta manera las cuentas de la Cámara registran una serie de gastos periódicos cobrados por el manchego en virtud de este tipo de menesteres. Así en las habitaciones de Felipe IV se realizaron diversas obras de acondicionamiento dirigidas por el aparejador mayor¹⁵⁶. Por lo poco que sabemos de estas estancias, al parecer el Cuarto del rey quedó instalado en las casas arzobispales de Zaragoza. En ellas se debieron de realizar en el otoño de 1643 unos reparos de los suelos, sin mayor precisión; unas obras en el oficio de la pastelería; la construcción de un pasadizo *para subir su vianda*; y la apertura de una ventana en el despacho del rey. En todas estas intervenciones medió la voluntad y el deseo del monarca. La construcción del citado pasadizo —una tipología muy común en el Madrid de los Austrias— parece la obra de mayor envergadura llevada cabo durante esta Jornada. Por ella Carbonel percibió dos pagas de 18.700 maravedíes de plata¹⁵⁷.

La Jornada tocó a su fin sin pena ni gloria para las armas españolas en los últimos días del otoño de 1643. Se había detenido la ofensiva de La Mothe por la ribera de Ribagorza y se habían recuperado algunas plazas de la provincia de Tarragona. El 9 de diciembre, seis días después de la toma de Monzón por los españoles, el rey abandonaba Zaragoza con la promesa de volver al año siguiente para continuar la campaña militar¹⁵⁸.

En estos seis meses en los que la corte permaneció fuera de Madrid las obras en el Alcázar siguieron su curso. Felipe IV, antes de partir a la campaña de 1643, había creado la nueva Casa del príncipe Baltasar Carlos¹⁵⁹. Su nuevo alojamiento quedó ubicado en las habitaciones que habían pertenecido al cardenal-infante antes de su partida a Flandes. Un conjunto de estancias que se distribuían de forma irregular entre la vieja torre del Sumiller —ya desmochada tras la intervención de Crescenzi y Carbonel— y la galería del rey. Un lugar principal, muy próximo de los salones representativos y públicos del Alcázar; agradable, al tener un acceso directo a las bóvedas que se abrían al Jardín de los Emperadores; y cercano a

¹⁵⁴ AGP, Expedientes personales C.^a 1084-9, citado por CRUZADA VILLAMIL, 1885, p. 182.

¹⁵⁵ Se trataba de Pedro Colomo, según se anota en los gastos de la furriera, en AGP, SA, leg. 898 (30-IX-1643).

¹⁵⁶ AGS, TMC, leg. 197, citado por AZCÁRATE RISTORI, 1962a, p. 526.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

¹⁵⁸ SANABRE, pp. 243-247.

¹⁵⁹ Los nombramientos del personal más relevante que pasó a formar parte de la Casa del príncipe Baltasar Carlos, en USTARROZ, pp. 39-43.

las habitaciones de su padre.

Las intervenciones más relevantes se seguirían centrando en los corredores del Alcázar, cuyas obras —recordemos— se habían iniciado en 1641 bajo la dirección de Alonso Carbonel. En el otoño de 1643, como clara expresión de que los tiempos habían vuelto a cambiar, Miguel del Valle, Gaspar Ordóñez y Antonio de Herrera se hicieron con la contrata de los solados de los corredores norte y este del patio de la reina¹⁶⁰. Una intervención que debió de estar dirigida por Gómez de Mora y Pedro de la Peña.

La muerte del ayuda de aparejador mayor Martín Ferrer fue aprovechada para reorganizar la jerarquía técnica de las Obras Reales. El 3 de octubre de 1643 la Junta de Obras y Bosques nombró al maestro de obras Francisco de Mena como sustituto interino del difunto hasta que la plaza fuera ocupada en propiedad¹⁶¹. Cuando menos esta manera de actuar resultaba inédita y hasta cierto punto sorprendente. Inédita porque lo habitual era proveer la plaza de forma definitiva. Se podría pensar que la muerte sorprendió a Ferrer en una obra real que no permitía ninguna dilación. Mena era un maestro de obras experimentado que había ejecutado con relativa satisfacción las sucesivas ampliaciones de la Torre de la Parada. Y sorprendente ya que lo visto hasta ese momento, sobre todo tras la vuelta de Gómez de Mora, parecía indicar que la plaza vacante iba a recaer en alguno de los maestros satélites del arquitecto mayor. Sin embargo parece que las consultas se pospusieron hasta los primeros días de 1644. Fue entonces cuando un memorial del superintendente Malpica, apoyado por un informe del secretario de la Junta don Francisco de Prado, dejaba entrever una situación hasta cierto punto anormal en el seno de la dirección técnica de las obras¹⁶². El gran beneficiado de la misma fue Pedro de la Peña, un arquitecto que desde principios de la década de los cuarenta emergía con fuerza. Las palabras de Malpica parecen indicar que Peña había sido introducido en las obras de los corredores del Alcázar por Diego Velázquez¹⁶³.

¹⁶⁰ AGP, SA, leg. 710 (11-XI-1643).

¹⁶¹ AGS, Registro 26, f. 200 (3-X-1643).

¹⁶² AGP, Expedientes personales C.^a 803-1 (8-I-1644), citado por MARÍAS, 1991, p. 88.

¹⁶³ Sin duda se refería a las obras ejecutadas en 1642 que estudiamos en el capítulo anterior. Recordemos que estas intervenciones se llevaron a cabo con la supervisión en la distancia de Alonso Carbonel, a la sazón en la Jornada de Aragón. Peña fue el encargado de dirigir los aspectos técnicos de estas obras, que no eran más que la continuación de las que Carbonel había iniciado un año antes en el mismo lugar. Por ello la fecha de esta asociación Velázquez-Peña habría que retrasarla hasta 1642 en el contexto de la Jornada de Aragón, esto es, en la ausencia del aparejador mayor. A partir de esta noticia Marías, que retrasa la intervención del dúo sólo hasta 1643, planteó la hipótesis de que el pintor hubiera participado también en las obras llevadas a cabo en el Salón Dorado desde 1639. Para ello trajo a colación la maqueta del mismo que se inventarió en

Esta posibilidad es más que probable ya que el arquitecto había sido nombrado en 1640 — imaginamos que con el visto bueno de Olivares y Carbonel— aparejador del palacio del Buen Retiro. Pues bien, Malpica proponía al rey que Peña, en compensación a sus trabajos en el Alcázar y a la tardanza con que cobraba su sueldo en el Buen Retiro, fuera nombrado aparejador de las Obras Reales. Para ello solicitaba lo que hoy podríamos denominar como una ajuste de plantilla. Este nombramiento, o extensión del mismo al Alcázar, requería la jubilación de Antonio de Herrera que según el citado memorial cobraba en 1643 tres reales diarios como escultor del rey y ocho como aparejador de carpintería del Alcázar. Herrera mantendría los tres reales del primer oficio y otros tantos del segundo. Peña se quedaría con los cinco restantes más lo que cobraba —cuando había dinero— en el Buen Retiro¹⁶⁴.

Una componenda que demuestra, además de la crítica situación económica que vivían las Obras Reales, la rehabilitación de Antonio de Herrera en el cargo de aparejador de carpintería del Alcázar; al que —recordemos— había renunciado a finales de 1630. Sin duda que este regreso estuvo relacionado con la redención del maestro mayor. Otra cosa bien distinta es conocer en que posición se encontraba el escultor con respecto a Carbonel. Lo cierto es que los criterios pragmáticos de la Junta de Obras y Bosques se llevarían por delante al escultor.

Todas estas circunstancias que acabamos de relatar a través de los memoriales del superintendente tienen que ver con la situación un tanto desubicada que vivía Carbonel en estos momentos. Por cierto que, en uno de los textos, Malpica añadía que *estando Carbonel en el estado que está es necesario persona que pueda acudir a su ocupazion*¹⁶⁵. Una frase un tanto enigmática que podría delatar una enfermedad del manchego, que por entonces estaba a punto de cumplir los sesenta y un años, o simplemente anunciar su inmediata salida de Madrid en la Jornada que iba a llevar al rey hasta Zaragoza. Recordemos que los memoriales de Malpica fueron escritos el 8 y 10 de enero de 1644 y que Felipe IV dejaría la Villa y Corte el 17 de marzo¹⁶⁶.

La última pieza de este puzzle se colocaría pocos días después. El 27 de febrero Diego

palacio (1666) como salida de la mano de Velázquez, en MARÍAS, 1991, p. 88. Como ya tuvimos ocasión de señalar, las noticias documentales no confirman la presencia del sevillano en estas obras.

¹⁶⁴ El nombramiento no se hizo oficial hasta días después, en AGP, Expedientes personales C.^a 803-1 (27-IV-1644). Por error este nombramiento se atrasa hasta 1647, en BARBEITO, 1992, p. 160.

¹⁶⁵ *Ibidem* (I-VIII-1644).

¹⁶⁶ Esta última fecha aportada por NOVOA, t. IV, p. 162.

Velázquez era nombrado superintendente de las obras particulares *que yo señalaré* (...) *debajo de la mano del marqués de Malpica* con un sueldo de sesenta ducados mensuales que se le abonarían con carácter retroactivo desde el 9 de junio de 1643¹⁶⁷. Con lo cual se reconocía que desde esta fecha —nosotros la retrasaríamos un año más— el pintor sevillano se venía encargando de estas tareas ajenas a su oficio de pintor.

La tercera Jornada de Aragón comenzó para el rey más temprano que nunca. Organizando sus aposentos viajaron en su séquito los ayudas de la furriera Alonso Carbonel y Joaquín Cobos¹⁶⁸. El arquitecto se ocupó de realizar algunos reparos en el palacio de Zaragoza y en las casas de Fraga y Lleida que sirvieron de alojamiento a Felipe IV¹⁶⁹. Pero la Jornada se vería marcada, ya en su recta final, por la muerte de la reina doña Isabel de Borbón. Tras una rápida enfermedad falleció en el Alcázar el 6 de octubre de 1644 sin que su marido pudiera asistirle en sus últimos momentos.

Dos días después, pero en este caso en la capital aragonesa, moría el joven Blas Carbonel con apenas veintiséis años. Se truncaba de esta manera la prometedora carrera de arquitecto que había dado sus primeros pasos a la vera de su tío Alonso. Desde el 8 de mayo de 1641 ocupaba la plaza de ayuda de trazador vacante por la muerte de Pedro del Yermo¹⁷⁰. En su petición de la plaza el joven declaraba haber servido a su tío en las trazas del palacio del Buen Retiro y del Alcázar desde hacía más de diez años, es decir, desde prácticamente la muerte de su padre Ginés Carbonel¹⁷¹. La Junta informó a favor del pretendiente al que definió como un *moço de muchas esperanzas y partes, y en la profesión de traçador de ynteligencia y suficiencia conoçida*¹⁷². Poco más se puede añadir a la corta biografía de este joven que murió abintestato en la ciudad del Ebro¹⁷³. Es muy probable, aunque las noticias

¹⁶⁷ AGS, TMC, leg. 1567 (27-II-1644).

¹⁶⁸ AZCÁRATE RISTORI, 1962a, p. 526.

¹⁶⁹ AGP, SA, leg. 898 (15 y 25-IV, 10-VI y 9-VII-1644).

¹⁷⁰ AGS, TMC, leg. 1568 (8-V-1641).

¹⁷¹ AGS, CySR, leg. 310, f. 238 (3-V-1641).

¹⁷² *Ibidem*.

¹⁷³ Diversos documentos de fecha posterior confirman la muerte de Blas Carbonel en Zaragoza sin haber realizado su testamento. El más claro es un poder que otorgó su hermana María Carbonel a favor de su cuñado Fausto de Pagola para cobrar el sueldo que la hacienda real debía al joven por su oficio de ayuda de trazador. En este documento se cita el abintestato y los derechos de sus dos hermanas —al quedar excluido el hermano dominico— a la herencia del difunto, en AHPM, pr. 8976, f. 116 (25-IX-1652). La fecha de fallecimiento de Blas hay que darla por buena ya que coincide con las anotaciones de los pagos de su sueldo. Así el 18 de febrero de 1653 sus herederos recibieron 422 reales y 27 maravedíes a satisfacción de los 851 que

documentales no lo confirmen, que Blas Carbonel formara parte del séquito que viajó a Zaragoza en estas tres jornadas en calidad de ayuda de trazador para colaborar con su tío. Al respecto hay que comentar la información proporcionada por el padre Reluz. El biógrafo de fray Tomás Carbonel, al comentar el fallecimiento del joven Blas en Zaragoza, señalaba que servía al príncipe Baltasar Carlos¹⁷⁴. Es la única noticia que tenemos sobre este asunto. Las cuentas reales, así como la cadena de nombramientos efectuados al tiempo de la creación de la Casa del príncipe, nada dicen sobre un supuesto oficio desempeñado por Blas Carbonel. No por ello hay que desestimar esta información que pudiera estar relacionada con un intento de controlar al futuro monarca orquestado por Olivares antes de su salida de la Corte. En la tercera parte de esta tesis nos referiremos a esta posibilidad cuando analicemos las relaciones clientelares establecidas por el valido. Tan sólo recordemos que otro de los peones del Guzmán en esta particular partida, Alonso Cano, fue en esta misma época maestro de pintura del malogrado príncipe¹⁷⁵.

De esta manera tan trágica se puso punto y final a la Jornada de 1644 que en el plano militar se saldó con los fracasos de La Mothe en Lleida y Tarragona¹⁷⁶. Días después de la llegada de Felipe IV a Madrid se celebraron en San Jerónimo el Real las honras fúnebres por la muerte de la reina Isabel de Borbón. La responsabilidad artística y la traza del túmulo que se levantó en el crucero de la iglesia, así como las decoraciones de su pórtico principal, corrieron de parte de Juan Gómez de Mora, ayudado en las tareas prácticas por el aparejador Pedro de la Peña¹⁷⁷. Alonso Carbonel permaneció ajeno a esta obra efímera¹⁷⁸.

se le debían por su sueldo corrido desde el primero de enero de 1644 hasta el 8 de octubre de ese mismo año en que falleció, en AGS, CMC, 3ª época, leg. 1373 (18-II-1653). Traemos a colación esta información porque el padre Reluz, en la biografía de fray Tomás Carbonel, hermano del difunto, señala que Blas murió en Zaragoza el año 1645 pocos días después que lo hiciera el príncipe Baltasar Carlos, en RELUZ, p. 4. Esta información parece errónea a la vista de lo señalado más arriba y porque el desdichado príncipe falleció el 9 de octubre de 1646 en la capital aragonesa.

¹⁷⁴ RELUZ, p. 4.

¹⁷⁵ SERRERA, p. 344.

¹⁷⁶ La derrota del ejército de La Mothe a las puertas de la ciudad de Lleida y su fracaso en el cerco de Tarragona se pueden seguir, en SANABRE, pp. 257-263.

¹⁷⁷ AZCÁRATE RISTORI, 1962b, pp. 292-294; ORSO, 1990, p. 53; y ALLO MANERO, t. III, pp. 461-474.

¹⁷⁸ Al respecto hay que decir que es muy probable que Carbonel, como consecuencia de la muerte de su sobrino, permaneciera en la ciudad aragonesa durante algún tiempo. Así se entendería una consulta realizada al rey, ya en Madrid, el 17 de octubre de 1645. Se le preguntaba —en relación a las exequias de la reina— si se tenía que hacer una colgadura negra para la tribuna de San Jerónimo y quién tenía que preparar el aposento de los criados. Felipe IV mandaba que se hicieran unas cortinas negras para las celosías de las tribunas y que el aposento lo arreglase Gómez de Mora *por no aver llegado Carbonel ques a quien le toca*, en AHN, Sección Nobleza (Toledo), Frias, C.ª 228, f. 80. Debo el conocimiento de esta noticia a María Jesús Muñoz González.

CAPÍTULO IX. LA MAESTRÍA MAYOR.

La última etapa profesional de Alonso Carbonel estaría marcada por el desempeño del cargo de maestro mayor, máximo escalón de la jerarquía técnica de las Obras Reales. Por desgracia, este reconocimiento profesional le llegaría un poco tarde, cuando rondaba los sesenta y cinco años de edad, y hasta cierto punto a destiempo, pues la coyuntura política y económica no estaba para grandes proyectos arquitectónicos. A pesar de ello su intervención sería fundamental en los preparativos de la entrada de la reina Mariana de Austria y en la finalización de las obras del Panteón escurialense.

Antes de iniciar este último periodo —que servirá para despedir la trayectoria biográfica del albacetense— abordaremos el estudio de los años que precedieron a la muerte de Gómez de Mora, en los que el todavía aparejador mayor acompañó al monarca en las Jornadas de Aragón. Fue entonces quizás cuando se llegaría a expresar de forma más nítida el aprecio que tuvo Felipe IV por su arquitecto. Los problemas derivados de la Guerra de Cataluña y la propia lejanía física no fueron ningún impedimento para que el rey resolviera con ayuda de Carbonel hasta los detalles más nimios de las obras que se llevarían a cabo en el Alcázar.

1. EL ÚLTIMO PELDAÑO (1645-1648).

El 11 de marzo de 1645 Felipe IV inició una nueva Jornada de Aragón acompañado por el príncipe Baltasar Carlos. Como en las anteriores se situó su residencia casi permanente en Zaragoza, donde se mantuvo informado de las operaciones militares de la Guerra de Cataluña. Una vez más los ayudas de la furriera Alonso Carbonel y Joaquín Cobos se encargaron de todos los pormenores relacionados con el aposento de las personas reales y de sus acompañantes.

La presencia del príncipe imprimió a esta Jornada un elevado sentido político. El 20 de agosto de 1645 el heredero de la Corona juraba los fueros de Aragón en la Seo de Zaragoza. Para dotar de solemnidad a este acto se diseñó una parafernalia representativa en el cuerpo principal de la iglesia. Se construyó un gran tablado que nivelase el andar de la nave con el presbiterio, sobre el que se levantó un *Teatro* —en palabras de Ustarroz— al

que se accedía a través de siete gradas. A su vez en esta plataforma se instaló un trono sobre una pequeña tarima cubierto por un dosel que acogería a la persona del príncipe. Todo el estrado se decoró con alfombras, terciopelos, damascos, etc... y el entorno del presbiterio con la tapicería de las empresas tunecinas de Carlos V. El cronista, al comentar la estrechez del presbiterio, se refería a este gran estrado de esta manera:

(...) No se pudo hazer en la perfeccion que enseña el Arte; porque la estrechura del puesto no dava lugar que fuera más largo que ancho; aunque incorporándose en él las gradas que salían nueve palmos ya merece el artífice justos aplausos¹.

Y cabe preguntarse quién fue el merecedor de estos aplausos. Aunque las fuentes no aportan ningún dato en este sentido, es lógico pensar que dada su condición de tracista y de ayuda de la furriera fuera el propio Carbonel. Más aún cuando en esta Jornada no participó ningún otro arquitecto de las OO.RR. El tipo de obra encaja perfectamente en el género de la arquitectura efímera, en el que ya había destacado el artífice manchego. Pero en este caso con un valor añadido que se deja entrever en la mencionada descripción: el trono y la plataforma eran el centro de un eje de perspectiva que recorría la nave del templo. Tal vez por este motivo el responsable de esta obra cegó los vanos de la arquería del presbiterio con la tapicería de Carlos V en un afán por concentrar la atención del espectador en el dosel que acogería al príncipe. En definitiva una escenografía interesante, de la que no nos ha llegado testimonios gráficos, que hay que atribuir a Carbonel.

La Jornada de 1645 tuvo su continuación en tierras valencianas. La comitiva real abandonó Zaragoza el 22 de octubre rumbo a la ciudad del Turia, donde llegó una semana más tarde². Preparando el aposento de las personas reales, una vez más, viajaron Carbonel y Cobos³. Los platos fuertes de esta estancia tuvieron también un marcado sentido político. El 12 de noviembre las Cortes valencianas juraron fidelidad al heredero de la Corona y un día después éste hizo lo propio con las leyes y fueros del país. Un mes más tarde la caravana real regresaba a Madrid.

¹ USTARROZ, p. 51.

² El itinerario de la comitiva se puede seguir, en NOVOA, t. IV, p. 198. De los gastos ocasionados por el traslado de Zaragoza a Valencia y de esta ciudad a Madrid, se conserva una cuenta firmada por Alonso Carbonel, en AGP, SA, leg. 898 (1645).

³ Todos los pagos periódicos de esta Jornada de 1645, en AGS, TMC, leg. 197.

En estos meses se acometieron algunas obras en el Alcázar de Madrid. Una intervención de cierta relevancia se llevó a cabo en los corredores que daban al Salón Dorado. Al parecer la gravitación de este lado del patio del rey, que recibía los empujes de la cubierta, amenazaba con desmoronar sus arquerías. Un viejo problema que debía ser atajado con una solución definitiva. Se acometió en primer lugar una obra de fortificación del muro que desde el citado Salón caía sobre esta panda del patio. Para ello, bajo la dirección de Juan Gómez de Mora, se levantaron cuatro grandes pilares de piedra berroqueña preparados para soportar las cargas verticales; y se derribaron los paramentos dañados. Las obras de albañilería y cantería, que recayeron en Juan Lázaro y Alonso García de Dueñas respectivamente, obligaron a desmontar los chapados de mármol y a retirar los cuadros que decoraban este lado del Salón Grande⁴. Una vez entibados los arcos de la galería, el marqués de Malpica solicitó a un grupo de maestros encabezados por Juan Gómez de Mora y Pedro de la Peña un informe sobre la manera de acometer su rehabilitación. Estos recomendaron levantar unos corredores de nueva traza, con mejor fortificación, debido al desgaste que habían sufrido sus sillares. Pero la intención del superintendente pasaba por una rápida reparación que costara lo menos posible a las arcas del rey, por lo que solicitó un presupuesto para ello⁵. El caso es que la obra del Salón Dorado y de los corredores se terminó a finales del mes de octubre de ese mismo año, antes de la llegada del rey a Madrid. Respecto a esta intervención cabe añadir una circunstancia que merece ser considerada antes de continuar. En la misma carta en la que Malpica anunciaba a Felipe IV el final de las obras le remitía unas

(...) plantas del Hermano Bautista y de Pedro de La Torre que fueron los que lo vieron por orden del Conde de Castrillo y las que Juan Gómez de Mora ha hecho con demostración de todo lo que ha sido necesario para la seguridad de la obra⁶.

Parece pues que los responsables de palacio, en este caso el conde de Castrillo, pidieron parecer y trazas a dos arquitectos ajenos a la nómina de las Obras Reales, al

⁴ Se cita a estos maestros en una carta de Malpica al rey, en AGP, SA, leg. 710 (27-III-1645). Juan Lázaro cobró 15.097 reales por esta obra, en AGS, CMC, 3ª época, leg. 756 (27-IV-1645).

⁵ AGP, SA, leg. 710, citado por Barbeito, al que seguimos en lo fundamental, en BARBEITO, 1992, pp. 161-162.

⁶ AGP, SA, leg. 710 (23-X-1645), citado por BARBEITO, 1992, p. 162.

mismo tiempo que su máximo responsable aportaba las suyas. Francisco Bautista gozaba de cierto prestigio por estar al frente en aquellos años de las obras del Colegio Imperial de Madrid⁷; y Pedro de la Torre, quien con anterioridad ya había colaborado en algunas obras del Alcázar, era un profesional capaz de aportar nuevas ideas en sus creaciones. Ahora bien ambos arquitectos procedían del mundo del retablo en el que habían destacado, sobre todo el segundo, con sus imaginativas trazas. Es de suponer que al maestro mayor no le debió de agrandar que sus proyectos fueran comparados con otros ajenos y menos aún con los de dos *architetos* metidos a constructores. En cuanto a la intencionalidad de Castrillo, a la hora de cotejar propuestas diferentes, cabe preguntarse si su manera de actuar no delata cierta desconfianza hacia el maestro mayor o si, simplemente, era una forma de buscar iniciativas novedosas en materia arquitectónica. Sea como fuere, para bien o para mal, imaginamos que Gómez de Mora ya había percibido lo mucho que habían cambiado las cosas en las OO.RR. con respecto a los años veinte.

Para terminar con este año de 1645 destacar que la plaza de ayuda de trazador vacante por la muerte de Blas Carbonel fue otorgada al arquitecto José de Villarreal con el mismo sueldo de cien ducados al año⁸. Con este nombramiento se puede interpretar que el maestro mayor afianzaba su posición en las obras de palacio, en especial, ante un cada día más ambicioso y valorado Pedro de la Peña. Villarreal desde la década de los treinta era un personaje vinculado a Gómez de Mora, con quien colaboró largo tiempo en las obras municipales de Madrid⁹. Pero se da la curiosa circunstancia de que ya en 1632, a la muerte de Miguel Gómez de Mora, hermano del maestro mayor, Villarreal había desempeñado este cargo de ayuda de trazador. No nos consta que fuera nombrado de forma oficial, pero sí que durante algún tiempo recibiera su salario¹⁰. Por lo que cabe plantearse que en 1636, como consecuencia de la caída de su protector, hubiera perdido esta remuneración.

La Jornada de Navarra y Aragón de 1646 se inició el 14 de abril con la novedad de la ausencia de Carbonel muy probablemente por una enfermedad que le impedía viajar. A mediados de mayo el superintendente Malpica informaba al rey, entre otras cosas, que el

⁷ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, 1970, pp. 415 y ss.

⁸ El aviso de este nombramiento dado por el secretario don Francisco de Prado data de junio de 1645, en AGP, Expedientes personales C.^a 1101-5. Sin embargo su cédula de nombramiento vio la luz el último día de ese mismo año, en AGP, CMC, 3^a época, leg. 1369 (31-XII-1645).

⁹ Un resumen de su biografía y obra, en TOVAR MARTÍN, 1975, pp. 121-139.

¹⁰ AGP, Expedientes personales C.^a 1101-5 (4-IX-1632).

arquitecto manchego ya asistía a las obras del Alcázar *aunque no acava de estar bueno*¹¹. Fue entonces cuando Felipe IV decidió que se reintegrara a la Jornada para lo cual ordenó que se le proporcionara una litera para viajar con mayor comodidad a la capital aragonesa¹². Y así debió de suceder porque los gastos de la Cámara señalan que el arquitecto entró en Zaragoza el 12 de junio.

Esta apresurada llamada del rey puede estar relacionada con los preparativos de las exequias que iban a celebrarse en la Seo de Zaragoza por la muerte de la emperatriz María, primera esposa del emperador Fernando III, fallecida en la ciudad de Lintz el 13 de mayo de 1646¹³. Fue la voluntad del rey que las honras de su añorada hermana alcanzaran la máxima representatividad a pesar de encontrarse la corte en plena Jornada; para lo cual delegó la superintendencia de la ceremonia en el conde de Castrillo. Quiso además que todos los gastos del túmulo se abonaran por el maestro de la Cámara con el dinero procedente de las mesadas de su carruaje. Un día después de la llegada de Carbonel a Zaragoza, Adrián de Sada, asesor del oficio de la Gobernación General en el Reino de Aragón, en representación del rey capituló las condiciones para ejecutar la obra de carpintería y pintura del túmulo que iba a levantarse en el crucero de la Seo¹⁴. Balero Miraval se encargaría de la primera y un grupo de pintores y escultores encabezado por Pedro de Altarriba de la segunda. Los maestros se obligaban a terminar el túmulo para el mediodía del día 27 de junio. Alonso Carbonel no compareció en esta escritura.

En las condiciones se indicaba que los contratistas debían introducir algunas modificaciones en la traza que les entregaría el citado Sada. La profesora Allo Manero señala que ésta era la misma que en 1644 había servido para erigir el túmulo de la reina Isabel de Borbón en la Seo de Zaragoza¹⁵. La estructura funeraria descansaría sobre una plataforma construida para la ocasión a la que se accedería por una escalinata abierta en su frente principal. Su perímetro se cerraba con una balaustrada. Sobre ella se levantaba un primer cuerpo de planta octogonal soportado por ocho columnas exentas sobre pedestales, con el acostumbrado entablamento. En las esquinas se dispondrían cuatro pirámides de luces. A excepción de un cerramiento interior a modo de baldaquino, que fue retirado, este

¹¹ AGP, SA, leg. 712 bis (4-V-1646), citado por BARBEITO, 1994, p. 85.

¹² AGP, Expedientes personales C.ª 200-23 (15-VI-1646), citado por MARTORELL, p. 57.

¹³ Para esta arquitectura efímera seguimos el estudio de ALLO MANERO, t. III, pp. 542-545.

¹⁴ AHPZ, notario Juan Gil Calvete, 1646, fs. 1272 v.º-1278 r.º (13-VI-1646). La transcripción de los documentos, en ALLO MANERO, t. IV, pp. 871-873, n.º 51 y 52.

¹⁵ *Ibidem*, t. III, pp. 544-545. Para este túmulo, ver también ESTEBAN LORENTE, 1973, pp. 42-43.

primer nivel repetía lo dispuesto dos años antes en el túmulo de la reina. Lo mismo sucedía con la mayor parte del segundo cuerpo, una arquería separada por ocho columnas sobre la que se abría una gran cúpula. En sus intercolumnios se colocaron unos lienzos que representaban las virtudes. El responsable de la obra optó por rebajar la altura de este cuerpo en dos pies castellanos y por introducir ocho pirámides en los remates de las columnas. El túmulo se cerraba, también de forma innovadora, con cuatro águilas negras que sostenían una gran corona imperial dorada.

El negro del luto y el gris de la plata daban contraste a la arquitectura del túmulo. El primero dominaba en la estructura, mientras que el segundo resaltaba los elementos decorativos. Como venía siendo habitual en este tipo de catafalcos, la heráldica ocupaba un puesto principal en las decoraciones. Además de los escudos pintados sobre papel de diferente tamaño que se colocaron en las colgaduras del templo, un gran emblema heráldico con las armas imperiales decoraba el cielo raso del primer cuerpo, debajo del cual se situaría el cenotafio de la emperatriz.

Los trabajos debieron de concluirse en la fecha prevista, de tal manera el 29 y 30 de junio se celebraron en la Seo de Zaragoza con toda solemnidad las exequias reales por la difunta. La tasación de la obra de madera y pintura del túmulo fue realizada por Alonso Carbonel, de parte del rey, y por Jusepe Martínez, de la de los pintores¹⁶.

El resultado de esta obra, vistas las modificaciones incluidas en la traza, conduce a considerar la más que probable intervención de Alonso Carbonel en su proyecto. La situación del aparejador mayor así lo confirma. Era el único oficial de las OO.RR. presente en la ciudad aragonesa cuando se hacían los preparativos de este monumento. Y no cabe duda —lo analizaremos un poco más adelante— que disfrutaba de la confianza del monarca. En lo puramente artístico, al comparar este túmulo con la arquitectura efímera realizada en Aragón con anterioridad, la profesora Allo Manero encuentra grandes diferencias en lo estructural y en lo decorativo. Lo mismo podría entenderse del comentario que dedicó el cronista Ustarroz al *túmulo honorario de rara perfección*¹⁷. Empezando por lo decorativo, es lógico que el ceremonial cortesano —más cargado de heráldica y simbología funeraria— impusiera sus tendencias sobre la tradición local. Por

¹⁶ Cada uno de ellos cobró cien reales de plata por la tasación, en AGP, Histórica, C.^a 79, exp. 14 (3 y 6-VIII-1646). Los contratistas recibieron, además de las 350 libras jaquesas (3.500 reales) pactadas, 1.500 reales en concepto de demasías. Una carta de pago de 4.000 reales en plata fue recibida por el grupo de pintores, en AGP, Histórica, C.^a 79, exp. 14 (13-VI-1646). Un listado de gastos realizado por el maestro de la Cámara, en *Ibidem* (3-VIII-1646).

el contrario no deja de ser llamativo que Carbonel diera por buena la estructura de los dos cuerpos del monumento, en especial los soportes columnarios del primero que él mismo ya había utilizado en 1621. Incluso se podría traer a colación las coincidencias existentes entre el uso que se daba a la columna en esta máquina efímera, en su relación con la arquería y la cúpula superior, con el que dio Carbonel a este mismo soporte, por ejemplo, en la custodia del retablo mayor de la parroquia de la Magdalena de Getafe. Tanto la introducción de una plataforma en la base del túmulo como la reducción de la altura en su cuerpo superior –a nuestro entender– fueron medidas tomadas para mejorar la percepción volumétrica del conjunto, sin descartar que se tratara además de un intento por mejorar su perspectiva¹⁸.

Por lo demás es interesante la noticia que asocia a nuestro protagonista con el pintor y teórico aragonés Jusepe Martínez. Es muy posible que ya por aquel entonces fueran viejos conocidos pues en abril de 1644 Felipe IV le había nombrado pintor del rey *ad honorem*; y que el propio Martínez había viajado en diversas ocasiones a la Villa y Corte donde tuvo ocasión de conocer a Eugenio Cajés y Alonso Cano¹⁹.

Como ocurriera dos años atrás con la muerte de la reina Isabel, la quinta y última Jornada que vivió Carbonel en Aragón terminó a principios del otoño de 1646 de forma inesperada. El 9 de octubre, después de una corta enfermedad, fallecía en el palacio arzobispal de Zaragoza el príncipe Baltasar Carlos. Su cadáver, a la espera de ser conducido a la Corte, fue expuesto en el salón grande del citado palacio²⁰. Las exequias se celebrarían el 12 y 13 de noviembre en la madrileña iglesia de San Jerónimo el Real. Para esta ocasión se levantó un túmulo en el crucero del templo bajo la dirección del superintendente Malpica y del conde de la Puebla de Montalbán²¹. Fue este último quien, actuando como mayordomo del rey, rechazó al parecer una traza de Juan Gómez de Mora

¹⁷ USTARROZ, p. 105.

¹⁸ Por el contrario la profesora Allo Manero, en lo relacionado con el recorte de la altura del cuerpo superior, es partidaria de considerar esta medida como consecuencia de la jerarquía marcada por la categoría de los difuntos homenajeados en 1644 y 1646. Así el monumento de la reina Isabel de Borbón debía de alcanzar más altura que el de la emperatriz María, en ALLO MANERO, t. III, p. 545. Esta circunstancia no serviría para explicar la construcción del rodapiés o plataforma inferior, que tuvo que dotar de mayor elevación a todo el conjunto efímero.

¹⁹ Así lo reconocía cuando se refería a estos pintores en sus *Discursos*, en MARTÍNEZ, p. 193. En el caso de Cajés, en 1634, año por cierto de su fallecimiento; y en lo que respecta a Cano debió de ser después de 1638.

²⁰ Carbonel cobraría 111 reales por los gastos realizados para disponer el cuerpo del príncipe en quel lugar, en AGP, SA, leg. 898 (9-X-1646).

²¹ AZCÁRATE RISTORI, 1962b, p. 294; y ALLO MANERO, t. III, pp. 515 y ss.

para este monumento. En su lugar solicitó a José de Villarreal que planteara una segunda propuesta extraída de los *libros de trazas* que, según la profesora Allo Manero, sería la que finalmente se llevaría a cabo²². Los datos invitan a pensar que en la reacción de Montalbán pesaron los criterios estéticos para renovar una arquitectura efímera muy conservadora que seguía alimentándose de modelos planteados a finales del reinado de Felipe II. Como sucediera dos años antes Alonso Carbonel no participó en esta obra. El ensamblaje estuvo a cargo de Pedro de la Torre y los trabajos fueron dirigidos por Gómez de Mora y Pedro de la Peña²³.

Este año de 1646 conoció el comienzo de una importante obra en el corazón del Alcázar de Madrid. Se localizó en los aposentos delimitados (figs. 19 y 20) por los muros de la Torre del Sumiller. Recordemos que era la misma torre cuyo remate superior había sido desmontado en los años treinta por Crescenzi y Carbonel para igualar la fachada principal del palacio. Ahora se trataba de seguir con esta obra con una finalidad diferente: liberar su espacio interior y crear nuevas estancias de proporciones más regulares. Carbonel —ausente en el comienzo de la Jornada de Aragón por enfermedad— tendría la ocasión de ver cómo empezaba la delicada demolición de los viejos muros de la torre Trastámara. Esta operación se contrató con los maestros Alonso García y Alonso Gómez en los primeros días del mes de abril²⁴. En un principio esta intervención se asoció solamente a la construcción de una nueva escalera que comunicara de forma más directa las habitaciones del rey con el zaguán retirado del Alcázar. Sus puertas y ventanas eran contratadas poco tiempo después con las condiciones y trazas de Gómez de Mora y Peña²⁵.

Fue entonces cuando se produjo un incidente que nos devuelve a la cruda realidad de las relaciones que asociaban a los oficiales de las Obras Reales. A finales de junio Felipe IV en una carta a Malpica se hacía eco desde Zaragoza de una noticia sobre una venta de madera procedente del derribo de la Torre del Sumiller al maestro Miguel del Valle a precio muy bajo²⁶. Es muy probable que la información del rey procediera de su aparejador mayor Alonso Carbonel, quien se había incorporado a la Jornada unos días

²² ALLO MANERO, t. III, p. 517. Atribuyen el túmulo a Juan Gómez de Mora, en TOVAR MARTÍN, 1983a, pp. 147 y 436; y ORSO, 1989, p. 112.

²³ SALTILLO, 1947, pp. 365-375.

²⁴ AGP, El Pardo, C.^a 9402 (13-IV-1646).

²⁵ El pregón de la obra fue llevado a cabo el 23 de abril por orden del marqués de Malpica según se deduce de una certificación del escribano de la Junta de Obras y Bosques. Recayó en Juan de Torres y compañía, en AGP, SA, leg. 710 (28-IV-1646), citado por BARBEITO, 1992, p. 163, nota 359.

²⁶ *Ibidem* (26-VI-1646), citado por BARBEITO, 1992, p. 163, nota 360.

antes. Malpica respondió justificando el aprovechamiento de la madera en las obras de las necesarias, según la tasación hecha por Pedro de la Peña, y con un alegato en el que renovaba su fidelidad y servicio a su persona. Felipe IV zanjó el asunto reconociendo la mucha satisfacción que tenía de su trabajo *pero puede ser que en los oficiales aya algun descuydo*²⁷. Así pues queda claro que todavía en 1646 estaban muy frescos los fraudes de la fachada del Alcázar y que el propio rey era más que susceptible a cualquier noticia que indicara la repetición de estos problemas.

Los hechos parecen ratificar que en todo momento Felipe IV estuvo perfectamente informado de la marcha de las obras tomando las decisiones finales con el asesoramiento de Alonso Carbonel. Fruto de este interés pudiera haberse reclamado la presencia de varios maestros en un afán de acumular diferentes puntos de vista antes de tomar sus resoluciones. Desde Zaragoza fueron testigos de las discrepancias profesionales —quizás también personales— nacidas entre los maestros que servían en la obra de la nueva escalera del zaguán. En sus cartas Malpica carga las tintas contra el aparejador Pedro de la Peña, al que acusa de entorpecer la dirección facultativa de Gómez de Mora en un intento de dilatar los trabajos. En estos meses se suscitaron dos problemas técnicos para los que se realizaron varias consultas. Para resolver cómo se debía de construir el muro que separaba en el piso principal el final de la escalera y la habitación contigua, la futura Pieza Ochavada, se convocó una junta de maestros que se dividió entre los partidarios de levantarlo de cantería y los que abogaban por dejarlo de albañilería según la traza de Gómez de Mora²⁸. El rey, tras consultar con Carbonel, decidió seguir adelante con los planes previstos por su maestro mayor²⁹.

Poco tiempo después las diferencias entre unos y otros se referían a cómo articular el ancho de la escalera en un espacio tan comprometido. Desde Madrid se remitieron al rey las plantas de la escalera y de la habitación contigua o Pieza de los Trucos, trazadas probablemente por el maestro mayor. La respuesta de Felipe IV despeja muchas dudas sobre la relación que mantenía con su aparejador mayor. Sobre la traza de Mora afirmaría

(...) que no está mal, pero aca emos hecho otra que va en este papel en que

²⁷ Ibidem.

²⁸ Para estas obras seguimos la documentación publicada por BARBEITO, 1994, pp. 85-87.

²⁹ AGP, SA, leg. 712 bis, citado por BARBEITO, 1994, p. 86 y nota 19.

*parece se da mas ensanche para agrandar algo de huella los peldaños*³⁰.

El dibujo que cita el monarca sería aclarado días después con el envío de un modelo también realizado por Alonso Carbonel. Observamos pues a un Felipe IV —en la misma manera que lo hiciera su abuelo— muy implicado en las decisiones tocantes a la arquitectura de su real Casa. Tal vez no hasta el punto de mancharse las manos con los compases de su aparejador pero sí para estar encima suya ultimando detalles tan aparentemente nimios como la anchura de los pasos de una escalera³¹.

No acabaron aquí los jugosos comentarios de la correspondencia con el superintendente Malpica. Para este personaje las obras de la escalera y de los aposentos superiores debieron de ser una auténtica pesadilla, en buena parte provocada por el subido “ego” de sus oficiales. El último incidente sucedió poco días antes de la llegada de la comitiva real a Madrid. El motivo fue un cambio sustancial en los materiales de la escalera que en un principio estaba previsto que se construyera en madera. Al levantarse en piedra se vio la necesidad de fortificar sus apoyos por lo que los maestros implicados en la obra informaron sobre diferentes soluciones³². Ante esta situación Malpica tuvo que soportar una recriminación de Felipe IV por introducir un cambio como éste —el de trocar la madera por la piedra— sin su consentimiento. Ante lo cual el desafortunado marqués se defendió evidenciando las dificultades que tenía que solventar para realizar su trabajo de superintendente. En este comentario pone el dedo en la llaga al descubrir la manera de actuar del maestro mayor:

*(...) Juan Gómez de Mora en muchas ocasiones me a dicho tiene órdenes de lo que a de hacer de V. Magestad y con esto escusandose de executar algunas cosas que a mi parecer no conformavan con la traza (...) V. Magestad se sirva de que vengan a el las ordenes y si vinieren a mi sea solo porque de otra manera no subceda lo de aora*³³.

³⁰ Ibidem, p. 86 y nota 20.

³¹ Cabe añadir que también llegaron a Zaragoza cuatro plantas de otras tantas soluciones para las mesas de la escalera del zaguán, de las que el rey se decidió por una de ellas, en AGP, SA, leg. 710 (20-IX-1646).

³² Declaró por una parte en solitario el maestro de obras Alonso García y por otra Miguel del Valle, Domingo de la O, Cristóbal Colomo, Juan de la Pedrosa, Juan Lázaro, Pedro de Ochoa y Martín de la Peña, en AGP, SA, leg. 710 (8-X-1646).

³³ AGS, SA, leg. 712 bis (10-X-1646).

En definitiva una nueva reedición del viejo argumento que Gómez de Mora había esgrimido en el impreso que le sirvió de defensa en el proceso judicial iniciado contra él por los fraudes de la fachada del Alcázar: su cargo de maestro mayor le permitía recibir de forma directa, sin intermediarios, las órdenes del rey. Sin darse cuenta de que los tiempos, a fuerza de visitas y condenas, habían cambiado mucho desde que Felipe II depositara su confianza personal en el arquitecto Juan de Herrera. Desde entonces y en buena medida gracias a sus actuaciones, la figura del superintendente se había consolidado y agrandado para fiscalizar su propia gestión con los resultados ya conocidos. Mora una vez más caía en los mismos errores —traicionado por su propio carácter— que habían arruinado su carrera en las OO.RR.³⁴.

En este fuego cruzado nuestro protagonista permanecía a la vera del rey disfrutando de su plena confianza. Todavía en octubre de ese mismo año, antes de que la comitiva real entrara en Madrid, una carta a Malpica anunciaba el envío de una traza de Carbonel para unas desconocidas grutas³⁵.

Con poco más se terminó el triste año de 1646 para la monarquía española. El siguiente, en cuanto a las obras del Alcázar, se vería marcado por el inicio de la construcción de la Pieza Ochavada en el espacio hasta entonces ocupado por la denominada Pieza de los Trucos. Por cierto que la demolición de los restos de la Torre del Sumiller que la comprimían debió de estar terminada para septiembre de 1646, cuando se produjo la tasación de los trabajos³⁶. La escalera del zaguán ya estaba finalizada en lo

³⁴ Por si hubiera alguna duda, días después el superintendente Malpica, al comentar la junta de maestros para estudiar el tema de la fortificación de la escalera, incidía en el asunto de la siguiente manera:

(...) todo lo que oy se a echo a sido muy nuevo para mi porque siempre he creydo no se excedia de la planta y en algunas cosas que me an parecido no estan vien ni conforme a ella, me a respondido Mora corren por su quenta y que el tiene horden de V. Magestad de lo que ha de haçer con que se berifica lo que ha dias represente a V. Magestad que sirviendose que a el se le hordene lo que se a de haçer sera conveniençia para mi estar libre de los yerros de que oy no lo estoy por mandarme V. Magestad algunas cosas, y de otras no tener ninguna notiçia y en todas obrar sin mas dependençia que las que diçe Mora tiene de V. Magestad que en todo mandará lo que mas fuere de su serviçio.

AGP, SA, leg. 710 (8-X-1646). Con este crudo testimonio Malpica delimitaba sus responsabilidades y ponía en evidencia la manera displicente con la que le había tratado el maestro mayor, refugiado en unas supuestas órdenes del rey que parece muy claro que nunca existieron. Si no es así no se comprendería porque Felipe IV no supo hasta bien avanzada la obra que la escalera se estaba construyendo en piedra y no en madera como estaba convenido. Por supuesto descartamos la existencia de una correspondencia privada entre el arquitecto y el monarca.

³⁵ AGP, SA, leg. 710 (12-X-1646).

³⁶ Pedro de la Peña realizó la tasación por la parte del rey y el maestro de obras y alarife Alonso de Benavides por la de Alonso García y Alonso Gómez, en AGP, El Pardo, C.^a 9402 (22-IX-1646).

fundamental por lo que sólo faltaba dar forma al nuevo espacio central nacido junto a la galería del rey, donde otrora estuviera el aposento del cardenal-infante. Este periodo coincide con una reorganización —de no muy fácil comprensión, por lo que enseguida añadiremos— en las Obras Reales. Para empezar decir que durante la ejecución de esta obra todos sus protagonistas se hallaron presentes en el Alcázar pues las Jornadas de la Guerra de Cataluña habían tocado a su fin. Juan Gómez de Mora y Alonso Carbonel participarían en función de sus cargos de maestro mayor y aparejador mayor respectivamente³⁷; Pedro de la Peña como segundo aparejador y, a pesar de las críticas de Malpica, con una importancia cada vez mayor en su control efectivo. Ese mismo año se vio ratificado en el cargo con una cédula que acrecentaba su sueldo de cinco a ocho reales, con los tres que había recibido hasta su muerte Antonio de Herrera³⁸.

La gran novedad en este complejo panorama es el ascenso lento pero continuado de Diego Velázquez. Como en el caso de Carbonel, es un ejemplo muy significativo de la pervivencia de un artífice que disfrutó de la protección del conde-duque de Olivares. Ello fue debido en buena medida, además de por sus incuestionables virtudes profesionales, a que tras la caída del valido el pintor sevillano mantuvo un trato cercano con Felipe IV facilitado por su cargo de ayuda del rey. Recordemos que, pocos días antes de su destitución, el ministro le concedió este importante puesto dentro de una serie de concesiones otorgadas a modo de despedida a sus colaboradores más cercanos³⁹. Pues bien, en los primeros meses de 1647 Velázquez ascendió un nuevo peldaño en su particular carrera en las OO.RR. Esta vez el rey le nombró primero veedor (22 de enero) y luego contador (7 de marzo) de la obras de la Pieza Ochavada⁴⁰.

Detrás de estos nombramientos estaba la voluntad del rey para que su pintor participara de forma oficial en esta obra pues es muy probable que ya desde hacía algún tiempo estuviera dando su opinión en temas relacionados con su decoración. El problema

³⁷ Por un decreto del 2 de enero de 1647 el rey ordenó a la Junta de Obras y Bosques que pagara a Carbonel los sueldos atrasados por su cargo de aparejador mayor durante los años que había permanecido en Jornada por *hauer hecho esta ausencia por mi orden y para cosas de mi servicio*, en AGS, CySR, leg. 311, f. 84 (2-I-1647).

³⁸ AGP, CR, t. XIV, fs. 151 v.º-152 r.º (12-IV-1647).

³⁹ AGP, SA, leg. 625 (6-I-1643), publicado por primera vez, en CRUZADA VILLAMIL, 1885, p. 136. Al respecto hay que decir que desde 1636 Velázquez estaba sólo en posesión de un cargo de ayuda de guardarropa (RODRÍGUEZ VILLA, p. 27) después de traspasar a su yerno Juan Bautista Martínez del Mazo el oficio de ujier de cámara. Esta concesión del cargo en los últimos días del valimiento de Olivares, no ha sido valorada en su justa medida, en BARRIOS, p. 7.

⁴⁰ AGP, CR, t. XIV, f. 148 (22-I-1647), citado por CRUZADA VILLAMIL, 1885, p. 158; y AGS, TMC, leg. 1567 (7-III-1647), citado por AZCÁRATE RISTORI, 1960, p. 367.

estriba en saber hasta dónde llegó la mano de Velázquez, además de su control en libranzas y pagos, en cuestiones de índole arquitectónica.

Las primeras gestiones se debieron iniciar poco tiempo después de las exequias del príncipe Baltasar Carlos. Resultado de ellas fue la fabricación de un modelo de madera pintada que el maestro mayor concertó con el ensamblador Antonio Lancharte y con el pintor Julio César Semín⁴¹. En los meses siguientes se pueden seguir los trabajos con ayuda de las libranzas publicadas por Azcárate⁴². En ellas se confirma el control de la obra realizado por Velázquez y Mora siendo difícil saber quien fue el responsable último de realizar las trazas de este significativo espacio. Lo que parece claro —sobre todo a la vista de la correspondencia mantenida con Malpica un año antes— es que el rey estaba cada vez más implicado en la ejecución pormenorizada de este tipo de obras. Su opinión debió de ser determinante para evaluar las propuestas planteadas por unos y otros.

La Pieza Ochavada (fig. 33) es el resultado de achaflanar las cuatro esquinas de un salón de planta cuadrada nacido de la demolición de la Torre del Sumiller. Fue una creación *ex novo* en la que no se tuvo en cuenta la vieja disposición de este aposento otrora cubierto con un alfarje de casetones. Su alzado se articuló con parejas de pilastras que se elevaban como si se tratara de un orden gigante hasta un entablamento corrido, de perfiles sobresalientes. Los cuatro chaflanes —en buena medida ficticios— se crearon con otras tantas portadas de mármol y jaspe rematadas por un frontón circular que soportaba a su vez un busto de bronce. Su parte superior, a diferencia de los otros cuatro lados, se cerraba con arcos de medio punto. Con estos frontispicios se remarcaban las verticales de un espacio de altura considerable al mismo tiempo que se compensaba el largo desarrollo de las pilastras. Dos portadas más marcaban la enfilada que comunicaba con el Salón de los Espejos y con la Galería del Rey; y en los lados perpendiculares a la fachada se abrían dos pares de vanos con proporciones más modestas que iluminaban el espacio desde la fachada principal al Salón Dorado. La estancia se cubría con una bóveda baída segmentada en ocho gajos por otras tantas fajas que nacían de las prolongaciones de los citados soportes.

Un rico espacio que estaba preparado para recibir una decoración relativamente

⁴¹ Lancharte cobró 2.230 reales en tres libranzas según otras tantas certificaciones firmadas por Juan Gómez de Mora, en AGP, El Pardo, C.^a 9395, exp. 4 (20-XII-1646, 14 y 31-I-1647). Semín cobró 400 reales por pintar al temple el modelo según la tasación realizada por Mora, en AGS, CMC, 3.^a época, leg. 1409 (23-II-1647), citado por AZCÁRATE RISTORI, 1960, p. 370.

⁴² AZCÁRATE RISTORI, 1960, pp. 370-373.

novedosa en el Alcázar donde la escultura de bulto redondo —dispuesta en los nichos que sincopaban el alzado— tuvo un papel muy relevante al lado de la pintura⁴³. Pero, en realidad, en lo arquitectónico ¿era tan innovadora su disposición? Mucho nos tememos que no. El uso de pilastras pareadas para cerrar un espacio centralizado nos remite, salvando las distancias, cuando menos al Panteón escurialense. Las cuatro portadas se estilizaron gracias a la incorporación de entablamentos sobreelevados con orejeras que acentuaban su altura, en la misma medida que años después lo hiciera Carbonel en la fachada de Loeches o en la portada que decoraba el acceso a la escalera del citado Panteón. Tampoco eran nuevos el empleo de materiales suntuarios, combinados con los fingidos⁴⁴, y la disposición en enfilada que desde los años treinta se había impuesto sucesivamente en el palacio del Buen Retiro y en las estancias principales del Alcázar.

Lo verdaderamente innovador fue la perfecta simbiosis lograda a base de conjugar los elementos arquitectónicos, propios de un lenguaje clasicista tradicional, con los decorativos representados por las esculturas y pinturas. En definitiva, una traza arquitectónica que estaba al alcance del maestro mayor quien debió de aceptar con resignación las sugerencias aportadas ante el rey por Diego Velázquez.

En lo que respecta a Carbonel este año de 1647, que coincide con la construcción de la Pieza Ochavada, se nos presenta casi sin información documental relacionada con las OO.RR. Tan sólo nos llama la atención que algunas libranzas expedidas en el mes de agosto aparezcan firmadas indistintamente por Juan Gómez de Mora y Alonso Carbonel, los dos titulándose como maestros mayores⁴⁵.

2. LA MAESTRÍA MAYOR DE LAS OBRAS REALES (1648-1660).

La muerte de Juan Gómez de Mora el 22 de febrero de 1648 abrió las puertas de la maestría mayor a nuestro protagonista. A pesar de sus casi sesenta y cinco años de edad era el arquitecto mejor colocado para esta sucesión gracias a su dilatada experiencia. Con este nombramiento, que tuvo efecto el 24 de febrero del corriente, se aplicaba además la lógica del escalafón pues no en vano el arquitecto manchego ostentaba el cargo de

⁴³ ORSO, 1986, pp. 153-162.

⁴⁴ Al respecto existe un testimonio de José de Villarreal —relacionado con el nuevo arco de ingreso al Buen Retiro que iba a saludar la entrada de Mariana de Austria (1648)— que alude a los jaspes fingidos que sirvieron para decorar las cornisas y fajas de la bóveda de la pieza ochavada. Su transcripción exacta está recogida en el tercer apartado del capítulo noveno.

⁴⁵ AGS, CMC, 3ª época, leg. 1409 (9-VIII-1647).

aparejador mayor desde 1630⁴⁶. De esta manera, tras la creación del palacio del Buen Retiro, era la primera vez que recaía sobre la misma persona la maestría de todas las casas del rey localizadas en Madrid y sus alrededores, incluido el convento santiaguista de Uclés⁴⁷. Por esta misma ley del escalafón Pedro de la Peña fue ratificado como aparejador con el mismo sueldo que había disfrutado Carbonel⁴⁸. En su cédula real de nombramiento se le excusó el complemento de “mayor” que poseía su antecesor.

Ahora bien aún estaba por llegar la última batalla entre el difunto Gómez de Mora y Alonso Carbonel. Pocos días antes de su muerte el primero preparó su sucesión allí donde pudo, esto es, en las obras municipales. Estando enfermo sin poder acudir a su oficio de maestro mayor, solicitó al ayuntamiento que *se nombrase para sus ausencias y, luego de su muerte, en propiedad a José de Villarreal*⁴⁹. Y así fue, la Villa aceptó la recomendación del moribundo a condición de que el susodicho no cobrase nada por las ausencias y enfermedades de su mentor. Pero el fallecimiento de éste precipitó el nombramiento de Villarreal como maestro mayor de las obras del ayuntamiento. Como afirma la profesora Blasco Esquivias, a Gómez de Mora se le debe el cambio de orientación en la política de provisión de esta plaza que desde su creación en tiempos de Felipe II había estado asociada al maestro mayor de las Obras Reales⁵⁰. Habría que esperar hasta la muerte de Carbonel para que de nuevo los dos oficios recayeran sobre la misma persona, en este caso, José de Villarreal. No cabe más que interpretar esta maniobra como un intento de Mora por favorecer a su discípulo y por impedir que este cargo municipal recayera en el arquitecto albacetense.

Pero insistimos que Gómez de Mora planteó esta jugada allá donde pudo. Y en las Obras Reales no pudo hacerlo porque su crédito ante el rey y ante su Junta de Obras y Bosques no daba para tanto. Alonso Carbonel hizo valer sus años de servicio a Felipe IV para ascender el último peldaño de su carrera profesional.

⁴⁶ AGP, Expedientes personales C.^a 200-23 (24-II-1648), citado por LLAGUNO Y AMÍROLA, t. IV, p. 150.

⁴⁷ Así se especifica en una orden del rey en la que se informa que el cargo de maestro mayor del convento de Uclés estaba asociado al de maestro mayor de las Obras Reales, en AGP, Expedientes personales C.^a 200-23 (13-V-1648).

⁴⁸ Recordemos que ya por aquel entonces Pedro de la Peña era aparejador con un sueldo de ocho reales diarios (265 ducados y cinco reales al año) percibidos desde la muerte del escultor Antonio de Herrera. Su nombramiento no supuso un cambio de rango sino un aumento de sueldo hasta los 350 ducados que Carbonel había recibido hasta la fecha como aparejador mayor, en AGS, TMC, leg. 1524 (15-III-1648).

⁴⁹ AV, ASA 1-202-25, citado por BLASCO ESQUIVIAS, 1992, p. 516.

⁵⁰ BLASCO ESQUIVIAS, 1992, pp. 516-519.

La paradoja se hizo aún mayor cuando tocó proveer la segunda plaza de aparejador, vacante por la promoción de Pedro de la Peña a la primera. Recordemos que esta plaza se dedicaba a la carpintería por expreso deseo de Gómez de Mora, quien de esta forma trató de evitar en 1627 que el nombramiento de primer aparejador recayera sobre Carbonel. El caso es que las circunstancias vividas en los años treinta dieron la razón a este último. El segundo aparejador quedó relegado bajo la jerarquía del primero —sin variar su denominación de aparejador de carpintería— con un sueldo inferior, pero recayó en un arquitecto como Pedro de la Peña proveniente del trabajo de la cantería. Pues bien en 1648 sucedió lo mismo. El 25 de septiembre de 1649, aunque con carácter retroactivo al 12 de marzo del año anterior, fue nombrado aparejador de carpintería el maestro de obras Alonso García, el mismo que habíamos visto años atrás trabajando en la segunda demolición de la Torre del Sumiller⁵¹. García, como Peña, provenía de la cantería y casualidad o no había trabajado durante algún tiempo en las obras del convento de San Felipe el Real de Madrid⁵². Pero lo más significativo fue que con el nombramiento de García se cerraba el paso a las aspiraciones de José de Villarreal, quien en esta fecha acumulaba la citada maestría mayor del ayuntamiento y la plaza de ayuda de trazador de las OO.RR. Una descompensada trayectoria que en buena medida era la triste herencia que había dejado en las obras de la Villa y Corte el empecinamiento de Juan Gómez de Mora.

Las circunstancias quisieron que la jerarquía de estos cargos sufriera incontables cambios durante la década de los cincuenta, siempre bajo la inamovible maestría mayor de Alonso Carbonel. El primero de ellos lo provocó la muerte de Pedro de la Peña el 14 de enero de 1650. A su cargo de primer aparejador fue ascendido Alonso García, quien a su vez permitió el ingreso como segundo a Juan Fernández de Gandía⁵³. La muerte de García a principios del año 1654 y la imposibilidad de ejercer el oficio de Gandía por motivos que desconocemos, provocó finalmente la entrada como aparejador mayor de José de

⁵¹ AGS, CMC, 3ª época, leg. 1369 (25-IX-1649), citado por AZCÁRATE RISTORI, 1962a, p. 541.

⁵² En 1634 Alonso García había concertado la construcción de su escalera principal, con una traza salida de su propia mano. En la escritura de concierto se titulaba como maestro de obras y alarife de la Villa, en AHPM, pr. 6177, fs. 1268-1271 (1634). Una carta de pago por esta obra, en AHPM, pr. 6184, f. 846 (18-IX-1635), que fue citado por SALTILLO, 1948b, p. 175. Cinco años después contrató la lonja que se abría en la puerta principal de esta iglesia en colaboración con el cantero Juan Guillén de Bona, en AHPM, pr. 6198, fs. 634-639 (5-III-1639). Todo ello en una fábrica donde también había destacado el aparejador Pedro de la Peña, realizando *el lienzo del claustro y el dormitorio Sur*, según LLAGUNO Y AMÍROLA, t. IV, p. 46.

⁵³ En un principio el marqués de Malpica recomendó al rey el nombramiento de Juan Veloso para cubrir la vacante dejada por el ascenso de Alonso García, en AGP, Expedientes personales, C.ª 803-11 (18-I-1650). Sin que sepamos los motivos esta propuesta no llegó a buen puerto porque poco tiempo después era nombrado Juan Fernández de Gandía para el cargo de segundo aparejador, en AGP, CR, t. XIV, fs. 252 v.º-

Villarreal⁵⁴. Casi al mismo tiempo debió de ser nombrado segundo aparejador Pedro de la Peña y Sisniega, hijo del maestro homónimo⁵⁵. El último cambio en este escalafón se produjo como consecuencia de la muerte de Peña y Sisniega en febrero de 1659⁵⁶. Su oficio de aparejador de carpintería fue ocupado por el maestro de obras Juan Veloso⁵⁷.

Una vez que Villarreal promocionó a la plaza de aparejador mayor le sustituyó Bartolomé de Sombigo y Salcedo en la de ayuda de trazador, un oficio cada vez más necesario para Carbonel⁵⁸. Pero desde el primer momento Sombigo trató de alternar este trabajo con otros que le obligaban a desplazarse fuera de Madrid. Ya en agosto de 1654 solicitó al rey licencia para poder compaginar sus ocupaciones —y cobrar su correspondiente sueldo— con la obra del Ochavo de la catedral de Toledo. No se le concedió porque el marqués de Malpica sospechaba, como así sucedería, que el maestro disfrutaba de una segunda ocupación en la ciudad de Salamanca⁵⁹. Sea como fuere Sombigo estuvo trabajando durante largo tiempo en Toledo debiendo descuidar su oficio en el Alcázar. El máximo perjudicado de esta situación fue el maestro mayor que poco tiempo después solicitaba para sí el sueldo del ayuda de trazador, por considerar que éste no cumplía sus obligaciones por trabajar en las citadas obras de Toledo y Salamanca. El rey ordenó entonces que en el ínterin se le situara a Carbonel una persona que le fuera ayudando⁶⁰. Esto no debió de suceder porque las quejas se repitieron a primeros de 1656⁶¹.

253 r.º (1-IV-1650).

⁵⁴ AGP, CR, t. XIV, fs. 382 v.º-383 (27-III-1654). Sin que sepamos los motivos, pocos días después se le señalaba el acostumbrado sueldo de 350 ducados con carácter retroactivo al 1º de septiembre de 1650, en AGS, CMC, 3ª época, leg. 1369 (14-V-1654). Tal vez lo viniera ejerciendo desde esta fecha ante las ausencias de García en las obras del palacio de Aranjuez, en AZCÁRATE RISTORI, 1962a, p. 541.

⁵⁵ AGS, CMC, 3ª época, leg. 1369 (21-XI-1653). Algunas noticias sobre la trayectoria de este maestro, en TOVAR MARTÍN, 1975, p. 154.

⁵⁶ Su partida de defunción fue publicada, en TOVAR MARTÍN, 1983a, p. 492. Ya con anterioridad Peña y Sisniega sufrió una larga enfermedad que obligó a disponer de un sustituto temporal. El aparejador granadino Lucas Bermúdez fue llamado a primeros de 1655 para que se ocupara de las obras madrileñas. Un primer pago por los cincuenta y nueve primeros días de ese año quedó registrado, en AGS, CMC, 3ª época, leg. 1316 (28-II-1655). Cuando ya llevaba casi seis meses en Madrid solicitó sin éxito que se le expidiera cédula de nombramiento de aparejador de las OORR, por lo que pidió licencia para volver a Granada, en AGP, Expedientes personales, C.ª 2678-4 (31-V y 2-VI-1655). El rey, a petición de Malpica, le concedió un sueldo de 200 ducados al año pagados en la consignación de la Alhambra, en *Ibidem* (5-VI-1655).

⁵⁷ AZCÁRATE RISTORI, 1962a, p. 537.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 544. Sobre la biografía y obra del segundo de los Sombigo, ver BERMEJO, pp. 291-302. Las precisiones sobre su identidad, en MADRUGA REAL, 1974, pp. 338-342; y para sus inventarios *post mortem* RODRÍGUEZ MARTÍN, pp. 33 y ss.

⁵⁹ AGP, SA, leg. 711 (31-VIII-1654). En concreto se ocupaba en las decoraciones de la capilla mayor y crucero de las Agustinas de Monterrey, en MADRUGA REAL, 1983, p. 90.

⁶⁰ AGP, SA, leg. 711 (18-X-1654).

Finalmente se aprovechó el fallecimiento del aparejador Pedro de la Peña y Sisniega y la petición de su viuda para nombrar a su hijo Cristóbal de la Peña ayuda de trazador mayor⁶².

La inesperada muerte de su sobrino Blas en 1644 truncó la sucesión profesional que hubiera deseado Alonso Carbonel. Es más que probable que le uniera una buena relación con los Peña a la vista de que el primero de ellos había trabajado a sus órdenes y a las del conde-duque en el palacio del Buen Retiro. Curiosamente años después otro de los hijos de Pedro de la Peña el Viejo, de nombre Gaspar, sería nombrado arquitecto de los sucesores en el título de don Gaspar de Guzmán y alcanzaría la maestría mayor de las Obras Reales⁶³. Sea como fuere a mediados de la década de los cincuenta Carbonel no disponía de un seguidor o de un discípulo formado a su vera. Por lo que poco a poco José de Villarreal fue perfilándose como su sucesor natural en el cargo de maestro mayor. A pesar de las maniobras de Gómez de Mora, no nos consta que la relación entre Villarreal y Carbonel fuera mala.

A diferencia de la puramente profesional, la carrera de Carbonel en la Casa del rey quedó estancada después de sus años de servicio en las Jornadas de Aragón. Muy a pesar suyo en 1652 vio cómo era superado en esta faceta por Diego Velázquez. Alonso Carbonel fue uno de los candidatos —junto con el citado pintor, con su compañero Simón Rodríguez, Gaspar de Fuensalida, Francisco de Rojas y José Nieto— a ocupar la plaza de aposentador de palacio dejada vacante por la promoción de Pedro de Torres a la secretaría de Cámara⁶⁴. Los informes de los seis ponentes del Bureo sobre los candidatos favorecieron, en este orden, a Fuensalida, Carbonel, Rojas y Velázquez⁶⁵. Cinco de ellos además valoraron al

⁶¹ AGP, Expedientes personales C.^a 200-23 (13 y 19-II-1656 y 12-I-1657).

⁶² Lo solicitó María Ruiz de Monjaraz, viuda de Pedro de la Peña, para su hijo Cristóbal Álvarez, quien según su testimonio había aprendido el oficio con su padre. Malpica recomendó que ante las ausencias de Sombigo se le concedieran a la viuda tres reales diarios y al joven el título de ayuda de trazador con la misma cantidad ya que *asistiendo al Maestro Mayor y a Joseph de Villarreal se yra ajiendo capaz con los buenos principios que él tiene*, en AGP, Expedientes personales, C.^a 803-1 (18-II-1659). No tenemos constancia de su nombramiento hasta un año después, en AGS, TMC, leg. 1524 (28-II-1660). En esta cédula se le cita como Cristóbal de la Peña.

⁶³ LLAGUNO Y AMÍROLA, t. III, p. 46; y TOVAR MARTÍN, 1975, pp. 154-160.

⁶⁴ AGP, Expedientes personales C.^a 1084-9 (16-II-1652), citado por primera vez, en CRUZADA VILLAMIL, 1885, p. 182.

⁶⁵ Si puntuáramos de cuatro a uno, del primer al último candidato favorecido por los ponentes nos daría la siguiente clasificación de puntos:

Gaspar de Fuensalida	19
Alonso Carbonel	13
Francisco de Rojas	11
Diego Velázquez	9

maestro mayor por encima del pintor. Y fue el conde de Montalbán —el mismo que formara parte de las Jornadas de Aragón con el citado Pedro de Torres— el que le hizo su primer candidato por su *plática en trazas y disposiciones de Jornadas*. Pero estaba claro que el rey prefería las cualidades del sevillano para un servicio tan cercano a su persona. Carbonel siguió ocupando su puesto de ayuda de la furriera bajo las órdenes del nuevo aposentador de palacio, aunque no siempre con especial armonía⁶⁶. Con el paso del tiempo su dedicación a estas tareas debió de ser cada vez menor. Por ello es lógico pensar que sus setenta y siete años de edad no aconsejaron su presencia en la Jornada del Bidasoa de 1660.

En lo que se refiere a las obras llevadas a cabo en el Alcázar de Madrid durante la maestría mayor de Carbonel, en general, cabe decir que fueron de importancia más bien reducida. Se trataría de intervenciones puntuales que sirvieron para mejorar los aposentos y las instalaciones del conjunto palaciego. Tres de ellas, llevadas a cabo en 1649 y 1650, se localizaron en la parte norte del mismo, en torno al parque de la Priora: la construcción de dos pares de puertas para sus accesos⁶⁷, un profundo reparo de dos tramos de calzada empedrada⁶⁸ y la remodelación de una escalera situada *junto al estanque de la Priora*⁶⁹.

En el otoño de 1649 se reiniciaron las obras de mejora en el patio grande del Alcázar, en concreto en los corredores que daban a las habitaciones de la reina. El 2 de octubre Bartolomé Sombigo y Salcedo se obligó con Alonso Carbonel a realizar de nuevo los balaustres deteriorados del piso superior siguiendo el modelo de los anteriores a razón de treinta y nueve reales cada uno⁷⁰. Y cinco días después se remató en el mismo maestro el solado y chapado de piedra berroqueña y de Tamajón del corredor de la reina que, en este caso, debe ser el que corría por el piso bajo. En las condiciones redactadas por Alonso García se añade que esta obra debía realizarse en la misma forma que el *chapado del*

Simón Rodríguez	6
José Nieto	1

⁶⁶ En mayo de 1654 participó en una reclamación de los ayudas de la furriera Simón Rodríguez y Joaquín Cobos contra Diego Velázquez. Al parecer acusaban al aposentador de no compartir los *emolumentos tocantes al oficio* con los miembros de la furriera como había sido costumbre hasta entonces, en AGP, SA, leg. 624 (V-1654), citado por BARRIOS, p. 11.

⁶⁷ Contratadas por el carpintero Alonso Gómez según las condiciones de los aparejadores Alonso García y Pedro de la Peña, en AGP, SA, leg. 712 bis (18-IV-1649).

⁶⁸ A cargo de Juan Durán, en AGP, SA, leg. 5207 (27-I-1650).

⁶⁹ AGP, El Pardo, C^a 9396, exp. 7 (17-III-1650).

⁷⁰ Las condiciones están firmadas por Carbonel. Entendemos que se trataba de la panda sur de este patio y en su nivel superior, por la presencia de los balaustres, en AGP, SA, leg. 712 bis (2-X-1649).

*corredor del patio de los Consejos*⁷¹. Se aprovechó la ocasión para contratar el solado de cinta de Tamajón del corredor de la capilla real.

Del resto de obras ejecutadas durante estos años en el Alcázar apenas nos han llegado noticias, lo cual no quiere decir que fueran intervenciones de importancia menor. Entre ellas se podrían destacar unos reparos menores en las bóvedas de la sacristía a finales de 1653⁷²; unas reformas en la Cocina de Boca de SM, para la que Juan de Torija talló una portada barroqueña en agosto del año siguiente⁷³; la formación de nuevos aposentos en el cuarto de la reina en los últimos meses de 1657 y primeros días de 1658⁷⁴; y la construcción de un nuevo cuarto en el patio de la Tapicería un año después⁷⁵.

Fuera del Alcázar nos consta la intervención directa de Carbonel en la finalización de las obras del Panteón del Escorial, que por su importancia le dedicaremos el próximo apartado; y en varias que se llevaron a cabo en el Pardo. En los últimos meses de 1648 el maestro de carpintería Alonso Gómez realizó unos reparos en el puente del Manzanares por el que se accedía a este Sitio Real, siguiendo las trazas del maestro mayor⁷⁶. Casi al mismo tiempo al maestro de obras Francisco Durán se le adjudicaron unos reparos en las casas de oficios y caballerizas de este mismo palacio que debían ejecutarse con las condiciones redactadas por Carbonel⁷⁷. Estas obras debieron de ser de cierta importancia pues duraron más de un año.

Por último aludir a los monumentos que se levantaron para celebrar las exequias reales de Ladislao VII, rey de Polonia (1648); de la emperatriz María Leopoldina, segunda mujer del emperador Fernando III (1649); del rey de Hungría Fernando IV, rey de los romanos y hermano de la reina Mariana de Austria (1654); de la emperatriz Leonor, esposa del emperador Fernando II (1655); y del emperador Fernando III, padre de Mariana

⁷¹ Tal vez se refería a la panda del lado contrario en la que se abrían los accesos que conducían al Consejo Real (B90) y al de Aragón (B105).

⁷² AHN, Sección Nobleza (Toledo), fondo Frías, C.^a 224, fs. 199-207 (IX-1653). Debo el conocimiento de estas noticias a María Jesús Muñoz González.

⁷³ AGS, CMC, 3.^a época, leg. 1316 (del 8-VIII al 14-X-1654).

⁷⁴ AGS, CMC, 3.^a época, leg. 2995, fs. 14, 22, 26 y 30.

⁷⁵ *Ibidem*, fs. 46, 47 y 50 (del 11-X-1658 al 14-II-1659).

⁷⁶ Las cartas de pago por esta obra, en AGP, El Pardo, C.^a 9395, exp. 7 (2 y 14-XI-1648). Se pagaron diferentes cantidades en concepto de viaje a este Sitio al veedor Bartolomé de Legasa, Malpica, Carbonel, Pedro de la Peña y Alonso García, en AGS, CMC, 3.^a época, leg. 1373 (25-XI y 10-XII-1648).

⁷⁷ La escritura de obligación, en AGP, El Pardo, C.^a 9396, exp. 7 (23-XI-1648). Diversos pagos, en AGS, CMC, 3.^a época, leg. 1373 (del 16-XII-1648 al 23-XII-1649). El control de esta obra recayó en el aparejador Alonso García, quien cobró por diferentes viajes al Pardo, en AGS, CMC, 3.^a época, leg. 1373 (23-XII-1649 y 23-II-1650).

de Austria (1657)⁷⁸. Como venía siendo costumbre las honras de estos monarcas extranjeros se celebraron en la iglesia de las Descalzas Reales en cuyo crucero se levantó un catafalco conmemorativo. Por lo general su arquitectura nunca alcanzó la grandiosidad de los túmulos de los reyes de España que a expensas de la Corona se fabricaron en San Jerónimo el Real. La organización de estos eventos corría de parte de la Cámara del rey y de la Junta de Obras y Bosques.

Parece que no es una casualidad que el ensamblaje de los cinco túmulos levantados en este periodo recayera en la misma persona, en el maestro de carpintería Alonso Gómez. Según la profesora Allo Manero los de 1648 y 1654 fueron de gradería, una simple plataforma escalonada en cuyo remate se instalaba la tumba-cenotafio del homenajeado⁷⁹. Los pagos realizados por sus ensamblajes parecen confirmar esta apreciación⁸⁰.

La arquitectura de los tres restantes entrañó mayor complejidad. Para las exequias de la emperatriz María Leopoldina se levantó una estructura de nueva planta que debió de salir de la mano de Alonso Carbonel⁸¹. Su trabajo de madera, contratado con el citado Alonso Gómez, costó 14.000 reales, la mayor cantidad que se abonó en este grupo de túmulos⁸². Por un pago al latonero Pedro Arias, de cien cañones de hojalata tasados por Carbonel, sabemos que el catafalco conmemorativo estaba cubierto por una media naranja⁸³. Para los túmulos de 1655 y 1657 se aprovechó esta misma estructura de madera. Así en las cuentas del veedor y contador Bartolomé de Legasa se apuntan los 2.600 reales pagados al carpintero Gómez por montar el de la emperatriz doña Leonor *dándole las pilastras y cornisas que avia en la municion, que las volvio para otras ocasiones*⁸⁴. Y la ocasión para utilizarlas llegaría con las exequias del emperador Ferdinando III en 1657, de

⁷⁸ Para los pormenores organizativos seguimos la tesis doctoral de ALLO MANERO, t. III, pp. 539-541. Unas pocas notas sobre los pagos de estos túmulos, en AZCÁRATE RISTORI, 1962b, p. 295.

⁷⁹ ALLO MANERO, t. III, p. 541. En el caso del túmulo del rey de Polonia, la descripción de Mateo Fraso confirma que el ataúd estuvo elevado por seis gradas cubiertas de bayetas y engalanadas con escudos del difunto, en FRASO, f. 263 v.

⁸⁰ Por el túmulo del rey de Polonia el maestro Gómez recibió 1.500 reales en dos pagas, sin que tengamos constancia de ninguna tasación de las demasías, en AGS, CMC, 3ª época, leg. 1373 (7 y 21-VIII-1648). Por el de las exequias del rey de los Romanos cobró 700 reales más los despojos del túmulo, en AGS, CMC, 3ª época, leg. 1316 (23-IX-1654).

⁸¹ Una somera descripción de estas decoraciones en el manuscrito de FRASO, f. 264 r.

⁸² En tres cartas de pagos, en AGS, CMC, 3ª época, leg. 1373 (15, 20 y 25-IX-1649).

⁸³ AGS, CMC, 3ª época, leg. 1373 (5-X-1649).

⁸⁴ AGP, Histórica, C.ª 79, exp. 18 (11-IX-1655), citado por ALLO MANERO, t. III, p. 541. El carpintero Alonso Gómez recibiría en dos pagas 2.600 reales, en AGS, CMC, 3ª época, leg. 1316 (28-VIII y 5-X-1655).

cuyo monumento leñoso se encargó una vez más el maestro Alonso Gómez⁸⁵.

Esta doble división puede corroborarse con los trabajos de decoración llevados a cabo por los doradores y pintores. Los túmulos de 1648 y 1654, más sencillos, fueron pintados por los doradores Simón López, Julio César Semín y Pedro Obregón. Los dos primeros recibieron en diferentes pagas un total de 945 reales por pintar los escudos de diferentes tamaños del monumento del rey de Polonia⁸⁶. Obregón, por su parte cobró 560 reales por treinta escudos para las exequias del rey de los romanos⁸⁷.

Los tres túmulos cubiertos con cúpula requirieron más trabajos de pintura y dorado, que fueron valorados siempre por encima de los 8.000 reales. En todos ellos intervino Francisco Camilo, sólo ayudado en 1655 por Juan de Haro. Para las exequias de la emperatriz María Leopoldina el pintor contrató toda la pintura del monumento por 9.000 reales. Luego además se le abonaron una cuenta por demasías de 1.248 reales en la que se puede seguir con cierta precisión las tareas realizadas. Éstas, en la misma medida que el ensamblaje, indican que Camilo trabajó en una obra *ex novo*⁸⁸. Para las exequias de 1655 y 1657 no hubo más que retocar la pintura del monumento y pintar los escudos que ilustraban la casa de cada difunto⁸⁹.

Comprobada la existencia de estas dos categorías arquitectónicas cabe plantearse su hipotética correspondencia con una jerarquía conmemorativa aplicada en las exequias celebradas por la Corona. La primera expresión de la misma se halla en la propia localización de estos eventos. En los cinco casos ya señalamos que los fastos se desarrollaron en la iglesia de las Descalzas Reales, un templo que desde su fundación estuvo muy vinculado a la Casa de Austria. En la misma manera —y es que existe un importante escalón— que los Jerónimos lo estuvieron a las grandes celebraciones de la monarquía española. Pero además de los cinco difuntos homenajeados en la iglesia de las clarisas franciscanas, tres de ellos fueron emperadores de esta Casa. Y no por casualidad

⁸⁵ Con 200 reales en concepto de demasías cobró un total de 2.800 en dos pagas, en AGS, CMC, 3ª época, leg. 2995 (14-V y 6-V-1657).

⁸⁶ AGS, CMC, 3ª época, leg. 1373 (7, 8 y 28-VIII-1648). Para su descripción ver FRASO, f. 264 v.

⁸⁷ AGS, CMC, 3ª época, leg. 1316 (18-IX-1654).

⁸⁸ Como demasías se le contabilizaron, entre otras obras, cuatro *muertes* pintadas y plateadas para el segundo cuerpo y dieciséis calaveras para cuatro pedestales, en AGS, CMC, 3ª época, leg. 1373 (11, 20, 25, 27 y 28-IX-1649). Estos trabajos fueron tasados por el maestro mayor y su aparejador Alonso García.

⁸⁹ Por sus trabajos en el túmulo de la emperatriz Leonor de Alemania, Francisco Camilo y Juan de Haro cobraron en diferentes pagas 8.480 reales, 2.480 en concepto de demasías tasadas por sus colegas Angelo Nardi y Santiago Morán, en AGS, CMC, 3ª época, leg. 1316 (28-VIII, 1 y 13-IX-1655). Y para el monumento del emperador Ferdinando III, padre de Mariana de Austria, Camilo recibió 9.550 reales por su

sus túmulos fueron cubiertos por la misma media naranja en la que debieron lucir las águilas imperiales, tal y como sucedió en el monumento que se levantó en Zaragoza en honor de la emperatriz María (1646).

La profesora Allo Manero planteó la posibilidad de que una traza de un túmulo que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid (Barcia, n.º 716) fuera realizada por Carbonel para alguno de estos tres monumentos⁹⁰. Se trata de una sencilla estructura sostenida por cuatro columnas toscanas y cubierta con una cúpula muy desarrollada. En el centro del entablamento un escudo coronado no ha podido ser identificado hasta el momento⁹¹. La ausencia de símbolos imperiales hace improbable que esta traza pueda ser relacionada con las arquitecturas efímeras que se levantaron en las Descalzas en 1649, 1655 y 1657.

3. LA ENTRADA DE MARIANA DE AUSTRIA (1649).

A lo largo de varios meses la capital de la Monarquía se preparó para recibir a su nueva reina doña Mariana de Austria. La participación de Alonso Carbonel en la elaboración de las trazas de las arquitecturas efímeras que engalanarían el recorrido de su entrada es segura, aunque necesita ser matizada en el contexto preciso con la ayuda de los documentos y noticias referidas a este evento⁹². Fue una de sus primeras intervenciones como maestro mayor de las Obras Reales.

La maquinaria organizativa comenzó a moverse en los primeros días del mes de marzo de 1649. En sendas cartas don Diego de Riaño y Gamboa, presidente del Consejo de Castilla, requería a la Villa el inicio de los preparativos necesarios para la entrada y el

dedicación, en AGS, CMC, 3ª época, leg. 2995 (14-V y 6-VI-1657).

⁹⁰ ALLO MANERO, t. III, p. 541, nota 6.

⁹¹ Con un castillo, un león y una cruz en su cuarteles, en SÁENZ DE MIERA, 1984, p. 40.

⁹² La mejor descripción de las arquitecturas que se levantaron para esta fiesta, en NOTICIA. Se trataría de la *relación breve* encomendada a don Lorenzo Ramírez de Prado por el presidente del Consejo de Castilla, según un decreto que se recoge, en AV, ASA 2-58-13 (29-III-1650). El papel de Prado se debió de limitar a supervisar la pluma que escribiría el texto, posiblemente de Calderón de la Barca, en VAREY Y SALAZAR, pp. 25-26. Además se publicaron entonces la descripción de ESQUIBEL, la versificada de ENEBRO Y ARANDIA y el alegato de PELLICER DE TOVAR. Sobre la base de estos textos se han abordado los diferentes aspectos de esta entrada, en especial los iconográficos, en LÓPEZ TORRIJOS, 1982, pp. 14-15; PIZARRO GÓMEZ, 1985, pp. 47-52; SÁENZ DE MIERA, 1986, pp. 167-174; CHAVES MONTOYA, 1992b, pp. 73-94; SUÁREZ QUEVEDO, 1994, pp. 1477-1495; ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, 1994, pp. 1249-1265; BLÁZQUEZ MATEOS, pp. 1423-1433; y LÓPEZ TORRIJOS, 1995, pp. 151-156. La mayoría de estos autores han utilizado las fuentes manuscritas conservadas en AV, ASA 2-58-13, 2-58-14, 2-311-75, 7-202-2 y 10-3-12. Junto con éstas forman el corpus documental de la entrada los protocolos notariales —en concreto, el legajo 9038— citados por primera vez, en CHAVES MONTOYA, 1992b, p. 75; y publicados como inéditos, sin serlo, en AGULLÓ Y COBO, 1996b, pp. 79-80; e ÍDEM, 1998, pp. 178-179 y 186-189. Una aportación menor, referida a

pago de los reparos que habrían de realizarse en el Buen Retiro para mejorar el alojamiento de la reina⁹³. El 6 de abril se reuniría por primera vez la junta que iba a supervisar todos los aspectos relacionados con este acontecimiento⁹⁴, bajo la presidencia de don Lorenzo Ramírez de Prado, nombrado por el rey superintendente de los festejos⁹⁵. Desde el comienzo la personalidad culta y cualificada de Prado se erigiría protagonista de esta compleja empresa cuyo objetivo principal sería satisfacer los designios de Felipe IV —siempre atento a cualquier variación o incidencia— con los limitados medios que dispondría el concejo. En esta coyuntura, siempre de difícil equilibrio entre unos y otros, se enmarcará la participación de Alonso Carbonel y José de Villarreal.

En lo que respecta al recorrido de la entrada decir que estuvo jalonado por una serie de estructuras arquitectónicas —objetivo de nuestro estudio— que saludarían el paso de la comitiva real. En este sentido se pueden apreciar algunos titubeos y órdenes contradictorias en las primeras decisiones de la junta, encaminadas a habilitar el trayecto tradicional de las entradas conmemorativas que se iniciaba en la Puerta de Alcalá. De este modo ya en la primera reunión de los comisarios se registraba el pago de 700 reales para repartirlos entre los pintores y arquitectos que habían hecho trazas y demostraciones de las decoraciones de la citada puerta y de los arcos. Entre ellos se citaban al pintor Juan Fernández de Gandía y a unos desconocidos Francisco Gutiérrez y Marcos Lucio⁹⁶.

No tardarían en comparecer los grandes protagonistas de esta magna empresa: el arquitecto Pedro de la Torre, el pintor Francisco Rizi y el escultor Manuel Pereira. Los dos primeros contratarían, a tasación, la obra de los cuatro arcos que se alzarían en el recorrido, en todo lo concerniente al trabajo de ensamblaje, escultura, pintura y dorado⁹⁷. En la escritura se refería que los maestros seguirían las *plantas que se an visto en la dicha junta firmadas del señor don Lorenzo Ramirez de Prado las quales emos de guardar*

los contratos de las decoraciones de las gradas de San Felipe, en SALTILLO, 1947, pp. 375-379.

⁹³ AV, ASA 2-58-14, fs. 5 r.º (3-III-1649) y 6 r.º (4-III-1649). Por cierto que los reparos del Buen Retiro se habían presupuestado por Pedro de la Peña en 16.000 ducados, en RAH, ms. 9-1075, fs. 199 r.º y 201 (4-I y 16-III-1649), citado en CUARTERO Y HUERTA, p. 57.

⁹⁴ El libro de acuerdos de la Junta se conserva en AV, ASA 2-58-14. Su actividad está documentada hasta el 22 de marzo de 1652.

⁹⁵ A pesar de la fecha de esta primera junta, la cédula de nombramiento de Ramírez de Prado data de 11 de mayo, en AV, ASA 2-58-14, f. 27.

⁹⁶ *Ibidem*, f. 11 (6-IV-1649). Un mes después el citado Lucio recibiría 800 reales por una traza y por el trabajo iniciado en los arcos, en *ibidem*, fs. 23-24 r.º (14-V-1649). El mismo día se libraban otros 200 a Francisco Lobera por los jeroglíficos que se colocarían en estas estructuras.

⁹⁷ AHPM, pr. 9038, fs. 6-7 (22-IV-1649) y 387-390 (28-IV-1649), citado por CHAVES MONTTOYA, 1992b, p. 75.

*juntamente con las condiciones para ello echas por Joseph de Villarreal*⁹⁸. En estas últimas, rubricadas por el maestro mayor de las obras municipales, nada se dice sobre cómo serían las arquitecturas de estas estructuras. Torre y Rizi se comprometían a pintar las historias propuestas por el superintendente *con el dibuxo que mexor convenga*. Estas notas que manifiestan una cierta imprecisión y el hecho de no plantearse ningún presupuesto de los trabajos podrían significar que en estas fechas las trazas generales no estaban muy perfiladas. Poco tiempo antes Pereira se había obligado a esculpir una estatua de tres varas de alto que serviría como *muestra* de las que se tendrían que hacer para la entrada⁹⁹.

Apenas unos días después la junta decidió *para la mayor brevedad y mejor disposición de los arcos* que las estatuas incluidas en la obligación de Pedro de la Torre y Francisco Rizi fueran asumidas en un nuevo contrato por don Sebastián de Herrera Barnuevo, Manuel Pereira, Bernabé Contreras y Juan Sánchez Barba, sin duda el mejor elenco de escultores —a falta de Alonso Cano— que se podía encontrar en la Villa y Corte¹⁰⁰. Casi al mismo tiempo se escrituraba la ejecución de las decoraciones que iban a engalanar el tramo del Prado de San Jerónimo que atravesaría la comitiva real: un Monte Parnaso que se levantaría en la fuente situada junto a la torrecilla de la música; el pedestal que se formaría sobre ésta; y la perspectiva pintada que adornaría uno de los flancos de la improvisada avenida que conduciría a la carrera de San Jerónimo. Juan Fernández de Gandía se comprometió a realizar los trabajos de pintura y dorado; y los maestros ensambladores Esteban de Córdoba y Juan Pérez los relacionados con la madera¹⁰¹.

La falta de noticias y los hechos posteriores demuestran que todas estas obras nunca salieron a subasta, esto es, que fueron adjudicadas de forma directa a los citados maestros. Irían recibiendo el dinero según avanzaran los trabajos hasta la tasación final de los mismos. Una situación cuando menos anómala si la comparamos con las reñidas pujas que precedieron a la contratación de otras obras menores como las vallas, tablados o luminarias. Ello indicaría una elección cualificada que pudo haber nacido del propio Ramírez de Prado —más improbable por tratarse de una persona ajena a estos oficios— o

⁹⁸ *Ibidem*, fs. 387-390. En la junta de comisarios se hablaba de forma más genérica de las plantas y las condiciones hechas por José de Villarreal, en AV, ASA 2-58-14, fs. 17-18 r.º (27-IV-1649).

⁹⁹ AHPM, pr. 9038, f. 391 (12-IV-1649).

¹⁰⁰ AV, ASA 2-58-14, f. 25 r.º (18-V-1649). Ese mismo día los cuatro escultores se obligaban a ejecutarlas a tasación para el 8 de julio, en AHPM, pr. 9038, fs. 400-401 (18-V-1649).

¹⁰¹ AHPM, pr. 9038, fs. 398-399 (23-V-1649) y 394-397 (26-V-1649).

de alguno de los oficiales reales.

Ahora bien esta circunstancia pronto iba a producir las primeras reacciones entre los compañeros de profesión. Así el 26 de mayo se leía en la junta un memorial de Lorenzo de Dueñas que, en representación de otros maestros doradores, planteaba una baja general en el precio del pan de oro y del pan de plata mate¹⁰². Sin entrar a precisar las distintas alternativas que se sucedieron en los días siguientes entre este grupo y Francisco Rizi, merece una mención especial la situación vivida en la reunión del primero de junio, a la que fueron convocados los comisarios para resolver sobre las ofertas presentadas¹⁰³:

(...) Y abiendo entrado los dichos señores y conferido y tratado sobre ello largamente y sobre lo que dize Alonso Carbonel maestro mayor de las reales obras de Su Magestad de que conbendrá para el buen cobro de la materia que el dicho francisco rissi haga los dichos arcos y no darselos a los otros aunque sea a menos preçio y considerando que el susodicho tenía enpezado a obrar en los dichos arcos y estava obligado a hazerlos con acuerdo desta junta y rezivido dineros y aver echo plantas y dibujos dellos¹⁰⁴.

Una lectura atenta del texto transcrito delata las dos posturas planteadas en aquella junta. La que defendía los criterios económicos del municipio, que no había tenido ningún inconveniente en aceptar las bajas y estaba dispuesta a rematar la obra al mejor postor; en este caso, parece que el grupo de Dueñas; y la que ponía por encima del dinero un criterio que podríamos denominar formal. Por esta última abogaba Carbonel, citado a declarar como maestro mayor de las Obras Reales. Aunque no hay que descartar que el manchego actuara siguiendo las órdenes del rey, siendo un profesional de la materia, parece más probable que estuviera defendiendo su propio criterio. La decisión final, claro está, favoreció la oferta de Francisco Rizi quien el 2 de junio se comprometió a elaborar la

¹⁰² AV, ASA 2-58-14, f. 28 v.º (26-V-1649).

¹⁰³ Admitida la primera baja de Dueñas y sus compañeros se hizo avisar a Rizi para que presentara la suya. El pintor ofreció poner el pan de oro a 9 maravedíes. Cinco días después la junta recibía una nueva baja de Dueñas que fue comunicada de inmediato al contratista. El secretario Francisco Méndez Testa fue nombrado *por ser práctico en esta materia* para negociar con Rizi las ofertas finales que podía plantear, en *Ibidem*, f. 29 (31-V-1649). Así el primer día de junio unos y otros se reunieron a las puertas de la habitación donde se celebraban las juntas para exponer sus precios y condiciones, en *Ibidem*, fs. 30-31 r.º (1-VI-1649).

¹⁰⁴ *Ibidem*, f. 30 v.º (1-VI-1649).

pintura de los arcos a los nuevos precios convenidos¹⁰⁵.

De lo que no hay ninguna duda es que el rey y su arquitecto estuvieron al tanto del trabajo de los contratistas pues no en vano los talleres de Pedro de la Torre y Francisco Rizi se habilitaron en el Buen Retiro¹⁰⁶. Así lo corrobora un memorial de Rizi sin fecha — cuando faltaban pocos días para la entrada de la reina— en el que solicitaba más dinero *atento a la obra hecha y palabra que ayer di a su magestad del cumplimiento*¹⁰⁷. No es pues difícil imaginar la escena del rey paseándose entre el bosque de lienzos y bastidores a la búsqueda de curiosidades y animando a los artistas a culminar su empeño.

Los trabajos de ensamblaje y pintura de los arcos transcurrieron sin mayores problemas hasta los primeros días de julio. Fue entonces cuando se vio la necesidad de ir tasando la obra realizada y la que faltaba por hacer para continuar liberando dinero a los contratistas que —no olvidemos— habían tomado su construcción sin presupuesto. A la primera evaluación fueron llamados el hermano Bautista, el trinitario descalzo fray Francisco de San José, un desconocido fray Esteban de Cervera y José de Villarreal. Sin entrar a valorar en detalle lo realizado dieron el visto bueno al pago de nuevas cantidades de dinero por cuenta de la obra¹⁰⁸. Quede claro que todas las tasaciones y tanteos que se hicieron a lo largo de la obra fueron hechos de parte de la junta de la entrada, nunca en nombre de los maestros contratistas. Por ello tal vez fueron llamados a declarar los citados religiosos, arquitectos que gozaban de prestigio y confianza entre sus compañeros de profesión.

Ante la proximidad del evento el 2 de agosto José de Villarreal y fray Francisco de San José hicieron el tanteo de lo que podrían costar los cuatro arcos¹⁰⁹. Pocos días después la junta mandó a Carbonel que acudiera en compañía de los maestros citados y del comisario Rodrigo de Rojas a comprobar las cifras propuestas y la situación en que se

¹⁰⁵ AHPM, pr. 9038, fs. 410-411 (2-VI-1649).

¹⁰⁶ Así se reconoce cuando los maestros nombrados para evaluar el trabajo de los contratistas se dirigieron al Buen Retiro *dondestan los talleres de los arcos*, en AV, ASA 2-58-14, f. 44 r.º (3-VII-1649).

¹⁰⁷ AV, ASA 2-58-13 (sin fecha).

¹⁰⁸ En la junta de 3 de julio se hizo el primer llamamiento a Villarreal y a fray Francisco de la Cruz, trinitario descalzo, tal vez un error al referirse al citado fray Francisco de San José, en AV, ASA 2-58-14, f. 44 r.º (3-VII-1649). Tres días después asistieron a la reunión de los comisarios el maestro mayor de las obras municipales, el jesuita y el trinitario San José. Estos tres y el mentado fray Esteban de Cervera firmaron esta primera tasación en AV, ASA 2-58-13 (6-VII-1649).

¹⁰⁹ Según éste el que se colocaría en el nacimiento de la carrera de San Jerónimo, por ser el más grande y decorado, alcanzaría los 8.000 ducados; el del Hospital de los italianos 4.000; y los de la Puerta del Sol y Santa María 5.000 ducados cada uno de ellos, en AHPM, pr. 9038, f. 419 (2-VIII-1649).

encontraban los trabajos¹¹⁰. De esta manera reunidos los comisarios los días 8 y 9 con el maestro mayor de las OO.RR. acordaron ofrecer al arquitecto hasta 24.000 ducados por toda la labor de arquitectura y ensamblaje de los cuatro arcos. Pero tras acudir a su taller y después de *muchos regateos que tubieron con el dicho Pedro de la Torre* acordaron la ejecución final por un montante de 23.000 ducados, más los despojos de madera¹¹¹.

De esta manera se llegó a la escritura de obligación que el 9 de agosto firmaron Pedro de la Torre, como maestro principal, y sus colaboradores Antonio Jiménez Vita, Jusepe de la Torre, Gabriel Vázquez, Juan de la Torre y Antonio Bervilar¹¹². Los maestros se comprometían a ejecutar la obra para el 15 de septiembre con las *trazas echas y aprovadas por Alonso Carbonel maestro mayor de las reales obras en virtud de orden que para ello a tenido de su magestad*¹¹³. A pesar de las anteriores alusiones a la participación de Villarreal en estas tareas especulativas, el testimonio parece concluyente. Carbonel mantuvo la responsabilidad del trazado de los arcos por deseo expreso de Felipe IV, en la misma medida que sucedería con la portada del Buen Retiro. Quedaría la duda de saber si esta participación del manchego se produjo a costa de un cambio del diseño original o si desde el principio la traza general de la obra estuvo bajo su control. Su presencia en algunas juntas de los comisarios desde principios del verano parece avalar la primera posibilidad.

En cuanto al papel de Villarreal parece claro que sirvió para salvaguardar el control efectivo del municipio, el día a día, sobre los trabajos, siempre en la difícil tarea de defender los intereses de su maltrecha economía. Suyas fueron las condiciones de la práctica totalidad de las obras que se contrataron a lo largo de ese año. Incluso es muy probable que realizara algunas trazas parciales para los cuatro arcos. Por ello el 11 de agosto recibiría un primer pago de 2.200 reales como ayuda de costa por *el trabajo y ocupazion que a tenido y tiene en las plantas de los arcos, bisuras dellos, tasaciones y tanteos que a echo*¹¹⁴; y una vez terminada su tarea un segundo de 2.000 reales, esta vez, por *asistir a haçer y conoçer las plantas de los arcos*¹¹⁵. Sin duda que un dinero merecido a la vista de la dedicación con la que se tuvo que emplear en los días previos a la entrada

¹¹⁰ *Ibidem*, f. 418 r.º (7-VIII-1649).

¹¹¹ AV, ASA 2-58-14, fs. 51 v.º-52 (8 y 9-VIII-1649).

¹¹² AHPM, pr. 9038, fs. 420-421 (9-VIII-1649), transcrito en AGULLÓ Y COBO, 1998, p. 186.

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ AV, ASA 2-58-14, f. 53 v.º (11-VIII-1649).

de la reina. Desde finales del mes de septiembre se le encomendó la labor de recorrer a caballo los cuatro arcos e informar a los miembros de la junta sobre el estado de sus obras al final de cada jornada¹¹⁶.

Para terminar con los arcos añadir que poco después de hacer el tanteo y obligación con Pedro de la Torre se llegaron a sendos acuerdos con la compañía de escultores y con Rizi. Por un total de 12.500 ducados los cuatro estatuarios se comprometieron a entregar a los pintores para su dorado las imágenes de bulto de los arcos, del Monte Parnaso que se levantaría junto a la fuente del Olivo del Prado de San Jerónimo y de la *Letiçia* que debía situarse sobre la torrecilla de la música en este mismo lugar¹¹⁷. Quedaban liberados de la ejecución de las nueve musas que habían de ilustrar el citado Parnaso¹¹⁸. El acuerdo con Francisco Rizi se rubricó el mismo día¹¹⁹.

Habría que relacionar la traza de estos cuatro arcos con la de la portada de madera y piedra que se levantaría a partir de finales del mes de julio en la entrada del palacio del Buen Retiro que se abría al Prado de San Jerónimo. Todo parece indicar que la idea de su ejecución nació de una decisión tardía del propio Felipe IV. Una carta de don Diego de Riaño y Gamboa, presidente del Consejo de Castilla, anunciaba el 21 de julio al corregidor vizconde de la Laguna la real orden para levantar esta nueva puerta *en la forma que está trazada por Alonso Carbonel en cuyo poder está*¹²⁰. Los miembros de la junta, ahora sí, decidieron sacar a subasta la obra con unas condiciones de ejecución muy precisas

¹¹⁵ *Ibidem*, f. 70 r.º (20-XI-1649).

¹¹⁶ En esa misma reunión se decidió nombrar un superintendente en cada arco que se encargara de controlar al personal que trabajaba en las obras, en AV, ASA 2-58-14 (26-IX-1649).

¹¹⁷ AHPM, pr. 9038, fs. 422-423 (20-IX-1649). Todo ello una semana después de que una enfermedad grave obligara al escultor y contratista Bernabé de Contreras a otorgar su testamento. En este documento reconocía la compañía que tenía formada con sus colegas para ejecutar las esculturas de la entrada según la *traça que nos a dado por Pedro de la Torre*, en AHPM, pr. 4086, fs. 200-202 r.º (13-IX-1649). La continua presencia en solitario de Herrera Barnuevo en la firma de las cartas de pago y memoriales relacionados con las esculturas no ha de llevarnos a engaño. Llevó la voz cantante en este asunto —tal vez ayudado por el “don” que precedía a su apellido— representando a sus compañeros, según un poder que le otorgaron, en AHPM, pr. 8596, f. 444 (21-VII-1649). Sobre su participación en la entrada de Mariana de Austria, ver WETHEY, 1958, pp. 14-15.

¹¹⁸ Al respecto de este asunto, decir que las prisas de última hora recomendaron no continuar con las esculturas de las nueve musas que iban a engalanar el Monte Parnaso. Por esta decisión, que al parecer partió de Ramírez de Prado, Herrera Barnuevo solicitó una compensación por el gasto hecho en las *cabeças, manos y pies y todos los armaçones y tableros de los cuerpos de las nueve musas del Parnaso*, en AV, ASA 2-58-13.

¹¹⁹ Por una cantidad de 23.000 ducados más los despojos de los arcos. Desconocemos si la citada cantidad es una mera coincidencia con la que había suscrito Pedro de la Torre o si correspondía al trabajo de ambos, en AHPM, pr. 9038, fs. 424-425 (20-IX-1649), transcrito por AGULLÓ Y COBO, 1998, pp. 186-187.

¹²⁰ AHPM, pr. 9038, f. 450 r.º (21-VII-1649), citado por CHAVES MONTROYA, 1992b, p. 80.

firmadas por José de Villarreal¹²¹. El 7 de agosto Juan Valcárcel, maestro escultor, y el ensamblador Juan Bautista de San Agustín se obligaron a realizar la obra por un montante de 17.700 reales¹²².

La decisión de levantar esta portada tuvo una importancia fundamental para el itinerario oficial que seguiría la comitiva. A diferencia de ocasiones anteriores, el ingreso oficial en la Villa no se realizaría por la Puerta de Alcalá, sino desde este renovado acceso del palacio del Buen Retiro, lugar que alojaría a la reina desde su llegada a la capital el 4 de noviembre. Mariana de Austria sería recibida bajo palio por las autoridades municipales nada más atravesar el umbral de esta portada, siguiendo su camino hacia el primer arco que engalanaba el inicio de la carrera de la San Jerónimo. De esta manera se lograban concatenar visualmente tres hitos decorativos (portada, Monte Parnaso, primer arco), con una importancia alegórica principal, que debieron satisfacer a las personas reales. En este caso es indudable afirmar que esta disposición nació de un cambio de planes producido sobre la marcha, pues las primeras gestiones de la junta presidida por Ramírez de Prado estuvieron encaminadas al adorno de la Puerta de Alcalá y sus aledaños¹²³.

Otro de los focos decorativos de la entrada triunfal se localizaría en la plaza del Alcázar. Frente a su fachada principal se plantarían dos grandes pedestales de madera pintada para las estatuas de Mercurio e Himeneo. Junto a ellos se construirían dos carros triunfales que caminarían hacia palacio con la ayuda de unos tornos *sin que se bea quien los muebe*, al mismo paso que lo haría la comitiva real. Tal vez por esta exigencia mecánica, el matemático y arquitecto Luis Carduchi se encargó de dar las trazas de los carros en los que no faltaría la desbordante decoración de pinturas y esculturas¹²⁴. La obra de carpintería y ensamblaje recayó en Juan de Caramanchel, Alonso Gómez y Francisco Gómez según las condiciones dictadas por José de Villarreal¹²⁵.

¹²¹ Las condiciones rubricadas por el arquitecto municipal, en *Ibidem*, fs. 452-455 r.º (3-VIII-1649), transcritas en AGULLÓ Y COBO, 1998, pp. 187-189.

¹²² Las diferentes posturas, bajas, remate y obligación, en *Ibidem*, fs. 456 r.º-461 (2 a 7-VIII-1649); y AV, ASA 2-58-14, f. 50 v.º (2-VIII-1649).

¹²³ En concreto la junta solicitaba a don Alejandro de Spínola que adornara la delantera de su huerta que se encontraba *según se entra por la Puerta de Alcalá a la derecha*, en AV, ASA 2-58-14, f. 14 (19-IV-1649). Pocos días después se ordenaba el adorno de la Puerta y la construcción de los arcos, en *Ibidem* (23-IV-1649).

¹²⁴ Carduchi se obligó con Prado a hacer la escultura y adorno de los carros triunfales, en AHPM, pr. 9038, fs. 416-417 (9-VII-1649).

¹²⁵ De donde se extrae la frase transcrita más arriba, en *Ibidem*, fs. 404-409 (15-VI-1649). Los

El propio Carducho fue el tracista de la estructura de madera que iba a decorar el improvisado espacio creado en torno a las famosas gradas de San Felipe¹²⁶. Por estas mismas fechas se contratarían las decoraciones que servirían para enmascarar las fachadas en construcción de las Casas Consistoriales y de la Cárcel Real, y los diferentes arreglos que se tendrían que hacer en los aledaños de la iglesia de la Almudena¹²⁷.

Con este balance documental no queda más que plantear la realidad arquitectónica que pudieron contemplar los madrileños aquella mañana lluviosa del 15 de noviembre de 1649. La reina se encontró en primer lugar con la cara principal de la portada del Buen Retiro delineada por Alonso Carbonel. Las condiciones permiten afirmar que fue la estructura menos efímera de las levantadas para la ocasión. Nació del recrecimiento de una sencilla portada que existía con anterioridad y, después de aquel día glorioso permanecería en el mismo lugar saludando a los visitantes del Sitio¹²⁸. Las nuevas dimensiones de su frente principal alcanzarían los cinco metros de alto por tres de ancho, con una profundidad desconocida que daba para un pequeño tejado en colgadizo. Su alzado arrancaba de unos pedestales de piedra berroqueña que sostendrían los soportes del primer cuerpo tallados en madera: cuatro columnas dóricas, con sus correspondientes retropilastras, flanqueadas en los extremos por dos medias columnas¹²⁹. Una forma habitual de jerarquizar los diferentes planos y resaltar el gran vano central, que Carbonel ya había empleado en otras ocasiones. Sus fustes llevarían estrías pintadas de verde y oro y las pilastras traseras una decoración a base de fajas con sus molduras todo ello *conforme a los preceptos de buena arquitectura*¹³⁰.

La descripción de los capiteles merece un comentario aparte. Según las

carros se armarían en la propia plaza de palacio al amparo de unos atajos y toldos que los preservaban de la lluvia y de las miradas indiscretas, como así se decidió en una de las juntas, en AV, ASA 2-58-14, f. 47 v.º (15-VII-1649). Las condiciones de los pedestales, fueron también firmadas por Villarreal, en AV, ASA 2-58-13 (26-V-1649).

¹²⁶ Los pintores Antonio Ponce, Francisco de Aguirre y Julián González, el escultor Manuel Correa y los ensambladores Andrés Muñoz y Martín Velasco se obligaron el 12 de agosto a realizar esta obra, en AHPM, pr. 7871, fs. 153-155 (12-VIII-1649), citado por SALTILLO, 1947, pp. 376-378. Sobre estas decoraciones ver también fs. 190-191 y 219-220 (22-IX y 18-XI-1649).

¹²⁷ AHPM, pr. 7871, fs. 565 y ss. (22-IX-1649); y AV, ASA 2-58-14 (23-IX-1649).

¹²⁸ En este sentido es concluyente el comentario de una de las condiciones de la obra de la portada al justificar su construcción de la forma más sólida posible *porque el fin que se lleva es que esta portada quede permanente para siempre asta que se disponga otra cosa por su Magestad sin que se desaga cosa alguna della*, en AHPM, pr. 9038, fs. 454 v.º (3-VIII-1649).

¹²⁹ Todo ello según las condiciones de Villarreal que describían el alzado y planta de Carbonel, en *Ibidem*, f. 452 v.º (3-VIII-1649). Serían las seis columnas, que sin más detalles, se citan en la NOTICIA, p. 3.

¹³⁰ *Ibidem*, f. 452 v.º

condiciones estarían tallados *con sus agallones y hojas de relieve*, lo que parece confirmar el comentario del cronista de la *Noticia* que describe las columnas *de labor Dorica compuesta*¹³¹. El primer orden no ofrece ninguna duda a la vista de los triglifos y metopas que decoraban su friso. Sí era relativamente novedoso plantear elementos vegetales en el capitel dórico, como con anterioridad lo había hecho el padre Francisco Bautista en los alzados interiores y exteriores (fig. 36) de la iglesia del Colegio Imperial. Recordemos la doble significación de esta solución personal y heterodoxa del arquitecto jesuita: la estructural, la de mayor solidez, del equino dórico decorado con ovas y flechas, que venía a sustituir a la *—menos arquitectónica*, en palabras de García Bellido— doble voluta jónica; y la decorativa de las hojas de acanto del corintio¹³². Suponía pues sustituir el orden compuesto habitual (jónico + corintio) por la combinación del dórico y el corintio¹³³. Lo que nos llevaría a plantear una vez más —como sucedería en la fachada de la iglesia de Loeches— la cercanía de la arquitectura de Carbonel al renovado lenguaje manierista de los artífices jesuitas; precedente o punto de partida de las formas barroquizantes que no tardarían en inundar con su desbordante imaginación la edilicia cortesana. ¿Cuál pudo haber sido el motivo de la adopción de esta transgresión lingüística? No cabe más que pensar —recordando las palabras que Gómez de Mora dedicara a la *orden corintia o compósita* en la consulta sobre la capilla de San Isidro— en un intento por dar un aire más decorativo al grave y robusto dórico¹³⁴. Pero esta respuesta nos llevaría directamente a preguntarnos por qué Carbonel no empleó de forma ortodoxa y más elocuente aquellos órdenes que le ofrecían con mayor expresividad esta función ornamental. Es muy probable que para nuestro arquitecto y las mentes pensantes de esta entrada el orden dórico

¹³¹ NOTICIA, p. 2.

¹³² La mejor definición de este sistema compuesto la ofreció el profesor García Bellido como se recoge, en TORMO, 1949b, pp. 450-456. Sobre la aplicación de este capitel compuesto en el Colegio Imperial, ver RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, 1970, pp. 416-417. Sobre el uso modal que pudo haber tenido esta invención del hermano Bautista como exaltación de las virtudes ignacianas, ver MARÍAS, 1983, pp. 31-32.

¹³³ Por motivos obvios no podemos valorar la decoración del equino dórico de los capiteles de esta portada. Si hubieran presentado las ovas y flechas, a la manera que las empleó el hermano Bautista, es nuestra opinión que no se trataría de la incorporación de unos elementos ornamentales exclusivos del orden jónico, por lo que no se podría hablar de un compuesto de dórico (equino), corintio (hojas de acanto) y jónico (ovas y flechas), como se defiende, en MARÍAS, 1983, p. 32 (SERLIO, Libro IV, f. CLXIII v.º, modelo T). La incorporación de las ovas y flechas a los capiteles dóricos, según el uso dado por Serlio, era una realidad manifiesta y corriente en obras como el retablo mayor de El Escorial o el de la parroquial de la Magdalena de Getafe. En estos casos sería impropio hablar de capiteles compuestos de dórico y jónico —sobre todo a la vista de la deliberada superposición de órdenes que presentan estas estructuras— sino más bien del uso común, por no considerarlos exclusivos de ningún orden, de unos elementos decorativos. Un ejemplo de este compuesto de dórico y corintio, en SERLIO, Libro IV, f. CLXIII v.º, modelo X.

personificara mejor que ningún otro las cualidades alegóricas de la monarquía hispánica que se ensalzaron en las decoraciones de la portada y los cuatro arcos.

Sea como fuere una vez más Carbonel se delataba deudor de las mutaciones manieristas —aunque en este caso lo fuera pagando un indiscutible peaje al exitoso diseño del hermano Bautista— puestas en circulación por Sebastiano Serlio, bien a través de los *capitelli misti di Dorico & Corinthio* de su Libro VI¹³⁵; o de las variantes del orden compuesto, con sólo un nivel de hojas de acanto, del IV¹³⁶. Usos en definitiva aplicados con una sutileza lingüística propia de un arquitecto.

Volviendo a la portada del Buen Retiro que saludó la entrada de la reina, reparar en la presencia de otro elemento ya visto con anterioridad en la fachada del convento de Loeches. Los *codillos* y *cartelillas* de los vanos tendrían que identificarse con las orejeras y cartelones que delimitaban de forma caprichosa las esquinas y los dinteles de éstos. El paso del tiempo hará que el desdoblamiento cada vez más rico de estas molduras sea uno de los motivos preferidos de los artistas barrocos. No es una casualidad que en 1680 Melchor de Bueras planteara una portada con estos mismos recursos, aunque más evolucionados en su plasticidad, para la entrada de María Luisa de Orleáns¹³⁷.

El segundo cuerpo se articularía con las *pilastras o pilastrones* citadas en las condiciones. Caerían a plomo con las columnas del primero, junto a los pedestales que sostendrían las bichas y las esculturas de la Esperanza Augusta y la Felicidad Pública. Además en este mismo nivel se desarrollarían los *arbotantes de los lados con el reundido que se demuestra*, que habría que identificar con los aletones curvos que marcaban la transición entre ambos cuerpos.

Como no podía ser menos la estructura arquitectónica se culminó con un frontispicio decorado con esculturas. A los lados, en la vertical de las pilastras del cuerpo inferior, otros tantos pedestales con unos leones que sujetaban los escudos de las armas reales. En el centro un tercer pedestal sobre el que se erguiría la estatua de la *Securitas Imperii* que vino a sustituir a un Felipe IV a caballo previsto en la traza de Carbonel. Claro está que la presencia de esta imagen necesitaba de un frontón partido en dos alas, a buen seguro, curvas. Por lo demás las condiciones son prolijas en localizar las decoraciones

¹³⁴ TORMO, 1945, p. 435.

¹³⁵ Lám XXIX, f. 17 r.º, citado por RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, 1982, p. 132, nota 11.

¹³⁶ En concreto en el f. CLXIII v.º, como se precisa, en MARÍAS, 1983, p. 31.

¹³⁷ ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, 1986, pp. 45-50.

pictóricas que alegrarían este frente. Se reservaron dos tableros situados en el eje vertical — también con *codillos* en sus esquinas— para los textos de las alegorías. Por último señalar un aspecto llamativo que se recoge en las condiciones respecto a la arquitectura que

*(...) a de ir pintada al olio y matiçada del marmol y jaspes que esta echa la pieça ochabada que Su Magestad tiene en palacio ençima del çaguançillo por donde toma el coche y con el mismo barniz temple de colores y pulimento que estan todos los jaspes que se finjieron en la dicha pieça, como son los de las cornisas y fajas de la bobeda de la dicha pieça*¹³⁸.

Está claro pues que los colores y las texturas de los materiales fingidos en la famosa pieza ochavada servirían como ejemplo y modelo para esta portada.

Más difícil resulta la reconstrucción arquitectónica del Monte Parnaso, de las decoraciones de la torrecilla de la música, de la perspectiva y de los cuatro arcos que engalanaron el recorrido de la comitiva real ya bajo palio. Tampoco hay constancia documental de la aportación de Carbonel en las estructuras levantadas en el corazón del Prado de San Jerónimo. Llamativas fueron las perspectivas pintadas —dispuestas con diferentes puntos de fuga para ser captados de la mejor manera posible por la comitiva real en movimiento— por su gran tamaño (78,4 x 7 metros) y por el empleo de marcos arquitectónicos que prolongaban su profundidad de forma ficticia. Sus decoraciones parecen estar en la onda de un pintor como Juan Fernández de Gandía¹³⁹.

Sin entrar a describir de forma individualizada la arquitectura de los cuatro arcos, decir que se levantaron a partir de unos planteamientos comunes. La *Noticia* es clara al afirmar que todas sus columnas tenían la misma medida de dieciocho pies *que se guardó en todos los Arcos, por hazer las Figuras iguales, en la proporcionada distancia*¹⁴⁰. También se repite de forma rigurosa la disposición estudiada en la portada del Buen Retiro: cuerpo bajo con columnas exentas y retropilastras; superior con pilastras a plomo que dejaban espacio a los pedestales que habían de soportar las esculturas; y un gran arco central flanqueado por otros menores. A partir de este esquema general se incluyeron

¹³⁸ AHPM, pr. 9038, f. 454 r.º

¹³⁹ La descripción más completa, en NOTICIA, pp. 13-15. La obra de pintura de la torrecilla, Monte Parnaso y perspectivas fue tasada por el matemático y arquitecto militar Luis Carduchi. En el caso de estas últimas fueron 21 lienzos principales que se valoraron en 47.900 reales, en AV, ASA 2-58-13 (26-X-1649).

¹⁴⁰ El comentario se hace en la descripción del segundo arco, en NOTICIA, p. 45.

variaciones en el número de arcos, orden de arquitectura, decoraciones y hasta en el color, cuya elección estaría acorde con los elementos (aire, tierra, fuego y agua) representados en la fachada trasera de los arcos.

El más monumental fue el primero, el situado en la embocadura de la carrera de San Jerónimo, una inmensa pantalla de más de treinta y metros de anchura que albergaba un gran arco central con ocho puertas distribuidas en sus flancos, con columnas dóricas en su primer cuerpo y pilastras compuestas en el segundo. Desconocemos el orden de los soportes del arco que se levantó junto al Hospital de los Italianos, dedicado al continente asiático. El de la Puerta del Sol, según lo visto en la portada del Retiro, se articuló en su nivel inferior en dórico compuesto *cuyos capiteles, sugetos al cuarto bozel, rodeaban diez i seis ojas relevadas de Oro*¹⁴¹. En este caso los triglifos y metopas fueron sustituidos por tarjetas, festones de fruta y hojas. El cuerpo superior presentaba cuatro pilastras corintias precedidas por pedestales, esta vez, con pirámides. A pocos metros de este arco, en las gradas de San Felipe el Real, se construyó una galería arquitectónica sostenida por cuarenta y cuatro columnas dóricas, que destacaron por estar pintadas de forma primorosa fingiendo jaspes, lapislázulis y oros. Finalmente, muy cerca de la puerta de la iglesia de Nuestra Señora de la Almudena y junto a las casas de don Luis de Haro, se alzó el último arco en honor al Nuevo Mundo. El cronista de la Noticia, más impreciso, afirmaba que sus columnas eran de orden *corintia composita*¹⁴².

Cabe pues concluir que la columna exenta y el orden dórico —en su versión simple o compuesta— dominaron la arquitectura de los cuatro arcos en correspondencia con lo planteado por Carbonel en la portada del Buen Retiro. Este hecho, con los matices y precauciones observadas más arriba, indicaría la responsabilidad del maestro mayor de las OO.RR. en la traza general de estas estructuras, completadas en sus detalles decorativos más precisos por el novedoso quehacer de Pedro de la Torre y Francisco Rizi. En un registro diferente se encontrarían los eruditos que ayudaron a Ramírez de Prado a preparar el programa iconográfico que se iba a desplegar en las decoraciones de los arcos. Entre todos ellos destacaría el sufrido Juan Alonso Calderón, que durante meses y en colaboración de los pintores gastó más de treinta pliegos de papel en preparar las *historias, hyeroglyphicos y cosas particulares* que Prado le mandó estudiar¹⁴³.

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 54.

¹⁴² *Ibidem*, p. 84.

¹⁴³ Según el propio interesado afirma en un memorial dirigido a la junta para solicitar una ayuda de

Por último hacer alusión al arco que los mercaderes de sedas levantaron junto a la Puerta de Guadalajara. Por el testimonio de Lázaro Díaz del Valle sabemos que fue trazado por Alonso Cano. Su primer biógrafo se excedió en el elogio al afirmar que *obra de tan nuevo usar de los miembros y proporciones de la arquitectura que admiró a todos los demás artífices porque se apartó de la manera que hasta estos tiempos habían seguido los de la antigüedad*¹⁴⁴; porque hubo algunos que sí criticaron de forma sutil sus transgresiones. En concreto, el autor de la *Noticia* o, por lo menos, el arquitecto que le asesoró en las descripciones de los arcos¹⁴⁵. Le achacó su falta de *consequencia* con los otros, al *interrumpir (...) la ordenanza que los demás traían*, palabras que pudieron salir del maestro mayor de las obras municipales; y la aplicación *con alguna estravagancia* del orden compuesto de sus columnas. Comentarios que pueden explicar su exclusión de las obras contratadas por el municipio bajo control de la Corona. Lo cierto es que el artista granadino mantenía intercambios profesionales con Bernabé de Contreras, uno de los escultores que formaría compañía para trabajar en la entrada con Pereira, Sánchez Barba y Herrera Barnuevo. En su testamento —al que ya hemos hecho alusión— el cuñado de Carbonel declaraba que Cano le debía una pequeña imagen de copra que le había dejado para su reparación. A cuenta de su trabajo, Contreras le había dado unos modelos de Flora y Antinoo fabricados en cera y otros tantos de yeso¹⁴⁶.

4. LA FINALIZACIÓN DEL PANTEÓN DEL ESCORIAL.

Sin ningún orden de dudas se trata de la obra más importante en lo material y simbólico que acometió Carbonel en los últimos años de su vida como maestro mayor de las Obras Reales. Supuso el último impulso constructivo que conoció la fábrica del Panteón después de sus dos etapas anteriores, la que protagonizaría Juan de Herrera en el siglo XVI y la que dirigió en lo fundamental Giovanni Battista Crescenzi hasta los últimos años de la década de los veinte ya en el siglo XVII.

Ya vimos en un capítulo anterior que Alonso Carbonel, desde su nombramiento de aparejador de las Obras Reales, estuvo muy vinculado a la organización de los trabajos del

costa por su trabajo, en AV, ASA 2-58-13 (20-IV-1650).

¹⁴⁴ SÁNCHEZ CANTÓN, 1933, t. II, p. 338.

¹⁴⁵ La descripción del arco de los mercaderes, en NOTICIA, pp. 72-776. Las alusiones a la buena arquitectura de Vitruvio, a la *Especularia* de Euclides, a los sistemas proporcionales duplos o sesquiálteros, o las descripciones de los órdenes delatan la presencia de una persona relacionada con la profesión, tal vez Villarreal o con menor probabilidad el propio Carbonel.

Panteón. Después de la profunda crisis económica y técnica —cuyos exponentes principales fueron la falta de recursos monetarios, la rivalidad entre Gómez de Mora y Crescenzi, y las irregularidades cometidas por Fray Martín de la Vera— la actividad en esta obra languideció hasta paralizarse del todo a finales de 1629¹⁴⁷. Fue a partir de un acuerdo de la Junta de Obras y Bosques, fechado el 9 de diciembre de este año, cuando los almacenes escurialenses se convirtieron en una improvisada cantera que abasteció a un sinfín de fábricas madrileñas¹⁴⁸. Con los mármoles de Toledo y los jaspes de Tortosa se chaparon los muros del Salón Nuevo del Alcázar¹⁴⁹; se realizaron los bufetes para la galería del cardenal-infante¹⁵⁰ y algunas obras menores en el nuevo oratorio de la reina, en el mismo palacio¹⁵¹; las urnas del padre Rojas y de la emperatriz María¹⁵²; diversos trabajos en el palacio del Buen Retiro; y otras de menor importancia para comitentes particulares¹⁵³. Incluso con estas piedras se pagaron algunas de las cantidades atrasadas a los artífices que habían participado en la construcción del Panteón¹⁵⁴. Aunque pueda parecer lo contrario toda esta salida de piedra contó con el control de Carbonel con el consentimiento último de Crescenzi, quien rendía cumplido informe a la Junta cada vez

¹⁴⁶ AHPM, pr. 4086, f. 201 v.º (13-IX-1649).

¹⁴⁷ Para esta segunda etapa (1617-1630) de las obras del panteón una vez más hay que remitirse al magnífico estudio de BUSTAMANTE GARCÍA, 1992, pp. 170-193. Para la tercera parte que ahora iniciamos seguimos en lo fundamental los datos recopilados y ordenados en este trabajo.

¹⁴⁸ El acuerdo solicitaba al prior del monasterio que se hiciera un balance de la piedra que no fuera a ser empleada en los trabajos del Panteón. Para ello se le indicaba que Carbonel acudiría a controlar este trabajo, en AGP, Registro, libro 25, f. 185 r.º (9-XII-1629).

¹⁴⁹ Todo ello a partir de una certificación, extraída años después de los libros de la contaduría del Panteón, de la piedra que se envió al Alcázar, en AGS, CySR, leg. 310, fs. 374 y ss. (2-I-1645). Ya tuvimos la ocasión de estudiar la salida de material cuando nos referimos a las obras de este Salón.

¹⁵⁰ AGP, Registro, libro 25, f. 210 (29-VI-1630).

¹⁵¹ AGP, San Lorenzo, Patrimonio, leg. 1826 (13-VIII-1635), citado por BUSTAMANTE GARCÍA, 1992, p. 193.

¹⁵² Para lo relacionado con el interesante asunto de la urna de la emperatriz María, ver el capítulo VI, apartado 4.

¹⁵³ Una de las piedras que se sacó de los almacenes escurialenses para los bufetes del cardenal-infante fue desechada por tener algún *pelo* y utilizada como rodapiés o base de una fuente de la marquesa de Alcañices, en AGP, Registro, libro 25, f. 216 v.º (14-VIII-1630). Por otra parte al conde de Arcos se le permitió llevarse una piedra negra de Vizcaya para escribir sobre ella una indulgencia en un altar privilegiado de su capilla, en AGP, Registro, libro 25, f. 338 r.º (15-I-1633).

¹⁵⁴ Así Juan Bautista y Jacome Semería se llevaron cuatro piedras de Tortosa con un valor de cien ducados por los 5.000 que aproximadamente se les debía por su trabajo en el Panteón, en AGP, Registro, libro 25, f. 203 (11-V-1630). Más de lo mismo sucedió con Diego de Viana, en este caso con cinco piedras de las aserraduras de las dovelas, en *Ibidem*, f. 306 r.º (24-IV-1632). Aunque no tenga que ver con el Panteón, con la venta de esta piedra se pagaron también las cinco mesas de mármol de la librería trabajadas por Bartolomé Sombigo el Viejo, en AGP, Registro, libro 25, f. 193 (20-II-1630).

que se solicitaban estos materiales¹⁵⁵. Sin duda porque todavía en estos primeros años de la década de los treinta parece que el superintendente confiaba en proseguir la obra del Panteón sin la menor dilación. Indicios no faltan para ello. Gracias a las descarnadas solicitudes de Pedro Gatti para que se le pagaran las cantidades adeudadas sabemos que no podía volver a su patria *porque no le dexa el dicho Marqués de la Torre diciendo que es neçesaria su persona para la obra del Pantheon por no estar acavada*¹⁵⁶. El maestro siciliano seguía siendo pues muy valorado en la delicada tarea de fabricar los modelos de las piezas que conformaban este deslumbrante ensamblaje dirigido por Crescenzi. Sea como fuere y a pesar de algunos tanteos que se hicieron meses después de la muerte del marqués, la fábrica del Panteón permaneció paralizada hasta el otoño de 1638¹⁵⁷.

Si bien no es el momento de plantear las motivos de este periodo de parálisis constructiva (1630-1638), sí lo es para llamar la atención sobre una de sus consecuencias principales: la casi total desaparición de los maestros italianos y españoles que habían protagonizado los trabajos de la primera fase seicentista, amén de su principal responsable, el marqués de la Torre. Algunos como Gatti, Viana, Sombigo o los Semería se mantuvieron en Madrid a duras penas trabajando los mármoles del Alcázar y del Buen Retiro. Otros fueron falleciendo o acabaron por volver a su patria con más pena que gloria y con los bolsillos vacíos. Una de las ilustres excepciones, como enseguida veremos, fue la del maestro marmolista Bartolomé Sombigo quien andando el tiempo echaría raíces en España dando lugar a una nueva generación que dio un paso más en el oficio. El caso más llamativo —y relacionado sin duda con lo que acabamos de transcribir más arriba— fue el del citado Gatti quien moriría en Madrid el 17 de febrero de 1638 curiosamente asistido por Alonso Carbonel. El aparejador mayor no sólo firmaría su testamento sino que esperaría su muerte para recoger *unos papeles de traças* que el siciliano guardaba en un arca de pino muy cerca de la cabecera de su cama¹⁵⁸. ¿Qué le interesó tanto para creerse

¹⁵⁵ Como botón de muestra el caso de las dovelas de piedra que sirvieron de pago a Viana que acabamos de ver en la nota anterior. El marqués de la Torre, a petición de la Junta de Obras y Bosques, informó favorablemente al respecto precisando que *para el son menester las piedras grandes* y que estuviera al tanto de la operación el aparejador mayor, en AGP, Registro, libro 25, f. 306 r.º (24-IV-1632).

¹⁵⁶ AGS, CySR, leg. 309, f. 51 (17-II-1634).

¹⁵⁷ El más significativo pudo ser el promovido en septiembre de 1635, por el que Diego de Quesada y fray Juan de la Madrid emitieron un informe para la Junta de Obras y Bosques, en AGS, CySR, leg. 339 (24-IX-1635). En este texto se hacían eco del presupuesto que el marqués de la Torre —ya fallecido por aquel entonces— había calculado cuatro años antes cuando el rey realizó una visita al Panteón. Crescenzi por aquel entonces había valorado en 50.000 ducados la obra de cantería y bronce que restaba por terminar.

¹⁵⁸ El testamento, inventario y almoneda de Pedro Gatti, en AHPM, pr. 2751, fs. 3-15 (17-II-1638), citado por VERDÚ BERGANZA, 1996, t. I, p. 328.

dueño de estas trazas, sin esperar a la almoneda de los bienes del difunto? Tal vez fueran dibujos relacionados con obras reales en curso, sin descartar el Buen Retiro, o con el propio Panteón¹⁵⁹. Casualidad o no, en el otoño de 1638 se iniciarían de nuevo las obras escurialenses bajo responsabilidad principal del arquitecto manchego, como consecuencia de la tan citada exoneración de Juan Gómez de Mora. Hasta su vuelta a palacio a mediados de 1643 no se detecta la presencia de este último.

Como recalca el profesor Bustamante en su estudio sobre el Panteón, este nuevo impulso constructivo se caracterizó por una organización laboral más pragmática y realista que gastaba en obras puntuales y bien definidas los recursos disponibles que procedían de una nueva vía de financiación¹⁶⁰. Pues bien esta etapa dio comienzo en agosto de 1638 tras una visita que el superintendente marqués de Torres, Alonso Carbonel y Martín Ferrer hicieron al Escorial para ver la manera de continuar la construcción del Panteón¹⁶¹. Se decidió entonces acometer la obra del solado y continuar con la elaboración de los broncees ornamentales. En el primer caso se debió de preparar el diseño del primer pavimento que tuvo el Panteón, anterior al que en la actualidad podemos contemplar. Fue quizás en este momento cuando se elaboraron las trazas que, sin firmar, se conservan en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid: la que representa un elenco de seis modelos (fig. 37), coloreada en rojo y en negro¹⁶², y una segunda (fig. 38) que recoge una variante más en toda su superficie. Esta última pudo haber sido la solución trazada por Carbonel con el beneplácito de Felipe IV siempre antes del 12 de octubre de 1638¹⁶³. En esta fecha se contrató con el marmolista Pedro de Tapia la ejecución del pavimento que debía estar

¹⁵⁹ El proceder de Carbonel es más “sospechoso” aún si tenemos en cuenta que días después volvería a la almoneda de Gatti para llevarse —esta vez pagando— unos pliegos de papel de marca mayor. Fue entonces cuando desechó unos dibujos y un Vignola que acabarían en manos de Juan de Cerecedo y del escultor Juan Antonio Cerón respectivamente, en AHPM, pr. 2751, fs. 13 v.º-14 r.º

¹⁶⁰ BUSTAMANTE GARCÍA, 1992, pp. 194 y ss.

¹⁶¹ MARTÍN GONZÁLEZ, 1959, p. 210.

¹⁶² Atribuida a Gómez de Mora, en LÓPEZ SERRANO, p. 22, lám. XXIV; y TOVAR MARTÍN, 1986, pp. 212-213. Traza ciertamente problemática porque, además de estar coloreadas las diferentes propuestas para el pavimento, el perfil de las pilastras pareadas se halla resaltado con el mismo tono rojo. Ello nos llevaría a considerar que la propuesta del solado pudo haber sido realizada en torno a 1617, cuando se decidió modificar el alzado del Panteón. Por lo que la ejecución de la traza puede estar relacionada con los artífices que protagonizaron la primera etapa seicentista, a saber Crescenzi, Gómez de Mora o Lizargárate. No parece muy lógico que en 1638 Carbonel tuviera la necesidad de presentar a Felipe IV estas propuestas del solado con las pilastras resaltadas. Tampoco entramos a valorar la posible reutilización de una traza anterior de Juan de Herrera, que se correspondería con la tinta negra, planteada, en BUSTAMANTE GARCÍA, 1992, p. 166; ÍDEM, 2001, p. 322; y TRAZAS, pp. 128-131.

¹⁶³ BUSTAMANTE GARCÍA, 1992, p. 194; y TRAZAS, pp. 125-127. Con anterioridad había sido considerada de Juan de Herrera, en LÓPEZ SERRANO, p. 22, lám. XXIII; y de Juan Gómez de Mora, en

terminado para el día de Todos los Santos del año siguiente¹⁶⁴. La obra se debió de prolongar pues todavía a finales de 1641 seguía recibiendo dinero por este concepto¹⁶⁵. Casi al unísono debió de contratar la ejecución de los chapados de mármol de la entrada baja de la escalera y algunos reparos menores en el altar y en las urnas¹⁶⁶.

Al mismo tiempo que lo hacía Tapia, según la documentación citada por Bustamante, Gregorio Montero y su compañero Juan de Plaza se comprometieron con el marqués de Torres y Alonso Carbonel a realizar las decoraciones de bronce de las urnas que estaban sin terminar¹⁶⁷. Juan Bautista Barinces y Nicolás Vanderiet se obligaron por su parte a ejecutar las molduras del mismo material de la media naranja.

Es muy probable que ya en estas fechas —tal vez a partir de una orden del rey que data de septiembre de 1640— buena parte de la manufactura de los mármoles y bronce se llevara a cabo en los talleres madrileños de estos maestros¹⁶⁸. Los documentos de Simancas son ricos en datos sobre el transporte de piezas ya terminadas hasta el monasterio escorialense¹⁶⁹. Se trataba de aprovechar la propia organización y capacidad de estos centros productivos que funcionaban satisfactoriamente. Este sistema, aunque facilitaba el control de los oficiales reales, requería de un riguroso planeamiento técnico a base de plantillas y diseños previos. En definitiva unas medidas y otras encaminadas a favorecer el cumplimiento de las obligaciones en unos plazos razonables que impidieran el alargamiento injustificado de las obras.

En esta misma campaña se trató de poner remedio a la oscuridad que dominaba este espacio con la ampliación de la ventana que iluminaba las termas en la media naranja. Esta medida, que Bustamante atribuye también a Carbonel, a la vista de los

TOVAR MARTÍN, 1986, p. 212.

¹⁶⁴ Aunque no cite la fuente documental para este contrato, damos por buena la información publicada, en MARTÍN GONZÁLEZ, 1959, p. 210.

¹⁶⁵ Varias libranzas a lo largo de 1640 y principios de 1641, en AGS, CMC, 3ª época, leg. 1461, citado por MARTÍN GONZÁLEZ, 1960, pp. 233-234.

¹⁶⁶ Por estos conceptos se le libraron varias cantidades en 1641 y principios de 1642, en *Ibidem*.

¹⁶⁷ La escritura con los recibos de la obra firmados por Carbonel, en AGP, San Lorenzo, Patrimonio, leg. 1826, citado en BUSTAMANTE GARCÍA, 1992, pp. 194-195. Montero cobró por ello diversas cantidades, en AGS, CMC, 3ª época, leg. 1461 (21-II y 22-XI-1641 y 22-IV-1642).

¹⁶⁸ La orden sólo concernía a los bronce inacabados que estaban almacenados en el Panteón. La conocemos por un aviso del superintendente Orgaz al secretario de la Junta de Obras y Bosques, en AGS, CySR, leg. 341 (14-IX-1640).

¹⁶⁹ Como ejemplo de este transporte de ida y vuelta citaremos las siete piedras de mármol de jambas y dinteles que se llevaron desde el taller de Pedro de Tapia al Panteón, en AGS, CMC, 3ª época 1.461 (6-XI-1641). Y las cinco carretas que se habilitaron para trasladar del Escorial a Madrid unos *frisos y cogollos y otros adornos de bronce que se aderezaron en esta villa*, en cumplimiento de la orden del rey citada en la

resultados no tuvo mucho éxito¹⁷⁰.

Antes de la vuelta a la maestría mayor de Juan Gómez de Mora y tal vez como consecuencia de una visita de Felipe IV al Escorial se decidió continuar la obra de los bronce con un nuevo contrato. Esta vez la obligación recayó en Pedro de la Sota, al que ya habíamos visto trabajando con anterioridad en las decoraciones metálicas de los salones del Alcázar. El 22 de enero de 1643 Sota y su compañero Andrés Mazo se comprometieron a dorar los bronce de la media naranja, de las urnas y de las puertas del Panteón¹⁷¹; esto es, a continuar la obra contratada por los anteriores bronceistas y a rematar los tres pares de puertas cuya obra de madera había terminado el aparejador Ferrer en la primavera de 1642¹⁷². Las condiciones económicas del contrato confirman la teoría del “paso a paso” seguida por los oficiales reales para asegurar el cumplimiento de los contratos. Sota recibiría una primera paga de 4.000 ducados al comenzar la obra, otros 4.000 cuando tuviera adelantado el trabajo por un valor de 8.000 ducados y 4.000 más después de verificarse que éste alcanzara los 12.000 ducados. Entendemos pues que el taller del bronceista, una vez puesto en marcha, financiaría parte del trabajo hasta los citados pagos. Pero además se comprometía a descontar 1.000 ducados por cada 10.000 en que fuera tasada la obra final¹⁷³. Medidas hasta cierto punto draconianas —muy del estilo del aparejador Carbonel— que se tomaban para limitar los abusos de este tipo de trabajos decorativos a cuyo final difícilmente se solía llegar. Pero el caso es que Sota a finales de 1645, a pesar de los habituales retrasos de la hacienda real, tenía terminadas las decoraciones de la media naranja, del florón y de una de las urnas; y estaba acabando de dorar los bronce del friso¹⁷⁴.

En estos primeros años de la década de los cuarenta el curso normal de las obras se

nota anterior, en *Ibíd.* (3-X-1640).

¹⁷⁰ BUSTAMANTE GARCÍA, 1992, p. 194.

¹⁷¹ Esta escritura inédita se conserva parcialmente, en AGP, El Pardo, C.^a 9394, exp. 3 (22-I-1643). Por desgracia no nos han llegado los primeros folios de la misma en los que se narrarían los pormenores de las condiciones. De esta obra se conocía el último pago de 1647 que dio a conocer MARTÍN GONZÁLEZ, 1960, p. 234.

¹⁷² Así se desprende de una valiosa relación de gastos de agosto de 1640 publicada, en BUSTAMANTE GARCÍA, 1992, pp. 195-196, nota 132. Por los tres pares de puertas cobró en dos pagas 1.500 reales, en AGS, CMC, 3.^a época, leg. 1461 (4-II y 8-V-1642).

¹⁷³ Tenemos registrados un primer pago de 4.000 ducados el 4 de enero de 1643, otro de la misma cantidad el 2 de junio de 1644 y un tercero de 5.500 ducados el 7 de marzo del año siguiente. Una vez tasados sus trabajos se le abonaron 13.081 y 9.832 reales el 20 de febrero y el 28 de mayo de 1647 respectivamente. La tasación total superaba los 14.500 ducados. Todas estas libranzas con sus fechas correspondientes, en AGS, CMC, 3.^a época, leg. 1461.

¹⁷⁴ AGP, SA, leg. 710 (29-XII-1645).

vio alterado por el afloramiento de agua proveniente del subsuelo que encharcaba la rotonda. La primera noticia data del verano de 1640 aunque es lógico pensar que las humedades ya se habían manifestado el invierno anterior al tratarse de manantiales que corrían *en tiempo de aguas y nieves*¹⁷⁵. El profesor Bustamante sitúa el origen del problema en el cambio de proporciones introducido por Crescenzi tiempo atrás¹⁷⁶. Al profundizar el suelo para ganar altura en el alzado se debieron de tocar las canalizaciones del agua con el consiguiente perjuicio. Sin negar esta posibilidad no hay que descartar que la causa última hubiera estado en los trabajos de acondicionamiento del nuevo solado. De esta forma, aunque estacional, fue un problema que amenazó a la fábrica del Panteón en cuanto que su resolución no parecía fácil si atentemos al desfile de maestros que pasaron por aquel lugar para aportar soluciones. Ya en marzo de 1641 se detecta un primer viaje de los aparejadores con el superintendente conde de Orgaz¹⁷⁷. Justo un año después el maestro de obras Francisco de Mena y un pocero hicieron varias calas para reconocer el origen de la filtración, al parecer sin mucho éxito pues a finales de 1644 y principios de 1645 las gestiones se iban a multiplicar¹⁷⁸.

El fontanero del rey Pedro de Sevilla emitió un informe en el que, tras descartar que las humedades procedieran de manantiales naturales, señaló el origen del mal en las aguas llovedizas y en las filtraciones de los terrenos cercanos al lugar. Conocido su parecer una junta de maestros formada por Juan Gómez de Mora, Pedro de la Peña, Miguel del Valle y Alonso Carbonel, entre otros, inspeccionó el lugar y propuso como solución una reordenación del alcantarillado en este sector¹⁷⁹. De esta manera el 19 de abril de 1645 los maestros de cantería Juan Marroquín, Juan de la Pedrosa y Lorenzo Pérez se obligaron con el marqués de Malpica a construir la primera fase de una nueva conducción del agua según las condiciones firmadas por Juan Gómez de Mora y Pedro de la Peña¹⁸⁰. Se trataba de un tramo de alcantarilla de dos metros de ancho por veinticinco de largo, recubierto de cantería tosca en sus cuatro lados, que discurriría por el jardín del Cierzo hasta las cercanías del edificio. La obra se terminaría en cuatro meses contados desde el pago de los primeros 6.000 reales. A partir de entonces recibirían mensualmente otros

¹⁷⁵ BUSTAMANTE GARCÍA, 1992, p. 195.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 173.

¹⁷⁷ AGS, CMC, 3ª época, leg. 1461 (11-III-1641).

¹⁷⁸ *Ibidem* (29-III-1642).

¹⁷⁹ Los informes transcritos, en BUSTAMANTE GARCÍA, 1992, p. 197, nota 138.

6.000 reales. En total una primera fase que es previsible que superaría con creces estos 30.000 reales presupuestados. Lo cierto es que apenas comenzada esta obra a finales de junio se convocó una nueva reunión en la que estuvieron presentes el superintendente Malpica, el secretario de la Junta don Francisco de Prado, Juan Gómez de Mora y Pedro de Sevilla. La libranza de pago, aunque parca en datos, ya apunta que uno de los motivos de este viaje fue *reconocer de nuevo la parte que descubrieron por donde se inundaba el Panteón*¹⁸¹. Y parece que el autor de este descubrimiento fue el inquieto vicario del monasterio fray Nicolás de Madrid. A finales de ese mismo año en apenas treinta y siete días de trabajo y con un coste de 602 reales el problema de las inundaciones pasó a la historia como una pesadilla para los oficiales reales que estuvo a punto de truncar la construcción de esta fábrica. La *Descripcion breve* del padre Francisco de los Santos se refiere con detalle a este suceso que debió de dejar en evidencia la pericia del jerónimo y la incompetencia de los maestros¹⁸². A partir de entonces la presencia de fray Nicolás de Madrid se haría inevitable en las obras del Panteón siendo protagonista de la disipación de las *tinieblas* que envolvían a la rotonda. Desde el verano de 1646 supervisó con Pedro de la Peña la apertura de las ventanas que iban a mejorar ostensiblemente la iluminación del lugar¹⁸³. El rey recompensó esta dedicación del fraile —nos cuenta el padre Santos— concediéndole el cargo de superintendente de la obra del Panteón¹⁸⁴.

Hasta aquí la intervención de Alonso Carbonel en las obras del Panteón como aparejador mayor. La muerte de Juan Gómez de Mora en los primeros días de 1648 le aupó a la maestría principal de las Obras Reales desde donde continuaría interviniendo en la fábrica escurialense. Conocido el largo bagaje del arquitecto albacetense en estos trabajos —y en otros de la misma índole en el Alcázar— hay que considerar que su nuevo nombramiento en poco o en nada alteró el discurrir técnico de esta obra, en la que iba creciendo la influencia de fray Nicolás de la Madrid, sobre todo, desde su nombramiento de prior del monasterio en mayo de 1648. A partir de entonces la tradicional estructura

¹⁸⁰ AGP, El Pardo, C.ª 9394, exp. 14 (19-IV-1645).

¹⁸¹ AGS, CMC, 3ª época, leg. 756, asiento 326 (2-VII-1645).

¹⁸² SANTOS, f. 112. Se atribuye el fracaso a Gómez de Mora, en TAYLOR, p. 94.

¹⁸³ La documentación de la obra de las ventanas, en AGS, CMC, 3ª época, leg. 756, asiento 31 (23-III-1646); e *ibidem*, leg. 1409 (6-X-1646).

¹⁸⁴ Aunque el texto del fraile jerónimo ensalce en demasía a su hermano, la narración de los acontecimientos —lo hemos visto en el caso de la alcantarilla— parece muy ajustada a la realidad por lo que daremos por buena la información de este nombramiento, en SANTOS, f. 113 r.º. Pero lo cierto es que en la documentación de la Junta de Obras y Bosques no se tiene constancia de este nuevo cargo, que en buena

bipolar de esta fábrica —administración y dirección técnica en Madrid, ejecución en El Escorial— basculó a favor del nuevo prior que poco a poco fue acaparando el dominio de las finanzas y el control de los trabajos. En el maestro mayor y sus aparejadores siguió recayendo la dirección técnica siempre a merced de los deseos de Felipe IV. Por ser una etapa constructiva muy bien conocida nos limitaremos a dar un repaso a las obras que permitieron la finalización de la escalera, altar, solado y decoraciones de la rotonda¹⁸⁵.

Algo más de siete años se tardó en construir y alhajar la nueva escalera del Panteón, una vez que se hubiera desechado el acceso, estrecho e intrincado, que discurría desde la sacristía. En 1647 se decidió —tal vez a instancias del todavía vicario, como señala el padre Santos— que la nueva entrada se hiciera desde la escalera del Patrocinio hasta la basílica, prolongando el último de sus tiros. Dos viejos conocidos de Carbonel, que habían participado en la obra del relicario de la Capilla Real del Alcázar, se encargaron de sus decoraciones. Bartolomé Sombigo contrató en 1649 la obra del chapado de mármoles y jaspes de la escalera y la rotonda¹⁸⁶, y el ebanista Juan Bimberg las puertas de madera¹⁸⁷. La portada que da paso a la escalera fue trazada, como se indica en la correspondencia del prior, por Carbonel a expensas de los deseos de Felipe IV¹⁸⁸. Al respecto hacer notar que en un principio sólo constaba de un marco arquitectónico culminado en su parte superior por un cartela de piedra y un escudo real, con corona imperial, fundido por el platero Bernardo de Pedraza. Una vez instalado el escudo se cayó en la cuenta de su estrecha disposición, por lo que a iniciativa de Fray Nicolás de Madrid se optó por cobijarlo con un cerramiento arquitectónico que debió de ser diseñado por Carbonel: un frontón partido de vuelta redondeada con dos figuras recostadas, la Naturaleza y la Esperanza, que fueron fundidas en Roma por mandato del rey¹⁸⁹.

Con diseños de Alonso Carbonel también se fabricaron el altar y el retablo (fig. 39) de la rotonda, en el mismo lugar donde el marqués de la Torre pensó situar el suyo, en el muro norte justo enfrente de la puerta de ingreso. Para ello el arquitecto mayor mantuvo

medida podría ser comparable al que ocupó Diego Velázquez para las obras del Alcázar.

¹⁸⁵ En la que destaca por su interés la correspondencia que mantuvieron fray Nicolás de Madrid y Felipe IV recogida, en ANDRÉS, 1965, pp. 167-207. Aunque muy dependiente de la fuentes jerónimas, es también interesante, NAVARRO FRANCO, pp. 729 y ss; y sobre todo el tantas veces citado de BUSTAMANTE GARCÍA, 1992, pp. 198 y ss.

¹⁸⁶ LLAGUNO Y AMÍROLA, t. IV, p. 62.

¹⁸⁷ NAVARRO FRANCO, pp. 730-731.

¹⁸⁸ ANDRÉS, 1965, p. 167.

¹⁸⁹ *Ibidem*, pp. 181 y 184.

algunos elementos —que no los materiales— de la traza que el italiano había dado antes de 1624. Su ensamblaje de mármoles y bronce, a cargo entre otros de los citados Sombigo y Pedraza, estaba ultimado a finales del invierno de 1651.

Para dotar de mayor lustre y magnificencia al Panteón, a propuesta del prior, Felipe IV decidió sustituir el viejo solado, deteriorado por las humedades pasadas, por uno nuevo que también trazaría Carbonel. La correspondencia citada es rica en noticias sobre las propuestas planteadas para su disposición general y sobre las trazas particulares —véase el *florón* que cerraba su parte central— solicitadas al maestro mayor¹⁹⁰. Con los últimos retoques al retablo y a la escalera, la obra de la capilla y Panteón de San Lorenzo del Escorial vio su fin en el mes de febrero de 1654.

De todo lo dicho se puede concluir que Alonso Carbonel estuvo vinculado a la fábrica escorialense, de una manera u otra, durante más de veinticinco años. Los ocho primeros, coincidiendo con un periodo de mínima actividad, a las órdenes de Giovanni Battista Crescenzi; y a partir de 1638 en dos etapas —primero como aparejador y luego como maestro mayor— hasta su perfecta finalización. Por ello es justo que se le reconozca, como ya lo hicieran el padre Santos y Llaguno, como uno de los artífices de la construcción de la Octava Maravilla¹⁹¹. No sería el caso de Velázquez en lo que respecta a la decoración arquitectónica de este ámbito funerario. La afirmación de Gaspar de Fuensalida referente a su participación, aportada en la información para la toma del hábito de caballero de la orden de Santiago del pintor, ha dejado de ser interpretada al pie de la letra¹⁹². Las fuentes documentales y las descripciones de aquella época reducen la intervención del sevillano a las tareas de decoración de la sacristía del Panteón, en la misma línea de lo hecho en otros ámbitos del monasterio¹⁹³.

¹⁹⁰ *Ibidem*, pp. 185-186 y 191. Insiste en la participación activa del rey en la elección del diseño de su solado, SANTOS, f. 120 v.º

¹⁹¹ LLAGUNO Y AMÍROLA, t. IV, p. 16; y BUSTAMANTE GARCÍA, 1992, pp. 212 y 215. Por el contrario, como curiosidad, citar que su biografía no figura en el elenco de los artistas que participaron en la construcción y decoración del monasterio del Escorial que se confeccionó con motivo del IV centenario de su fundación, en LÓPEZ SERRANO, MORENO GARBAYO e IGLESIAS DE LA VEGA, pp. 739-754.

¹⁹² Recordemos que Fuensalida declaraba que Velázquez fue *quien acabó y perfeccionó el Panteón del Escorial*, en CRUZADA VILLAAMIL, 1885, p. 245. En virtud de esta información se le atribuía su participación en las trazas de su decoración, al mismo nivel que Carbonel, en BONET CORREA, 1960, p. 219.

¹⁹³ Ya se advirtió la exageración del grefier, en ÍÑIGUEZ ALMECH, p. 667; y MARTÍN GONZÁLEZ, 1960, p. 235. En 1654 Velázquez trasladó diversos objetos (tablas flamencas, tabernáculo) de la guardajoyas del rey para la decoración de la sacristía del Panteón —desde el siglo XVIII pudridero— según la documentación publicada, en MUÑOZ GONZÁLEZ, pp. 548-549 y 551; y HERNÁNDEZ PERERA, pp. 295-297. También se encargó de situar los cuadros que ornaban la sacristía del monasterio y la iglesia vieja o de prestado, según CHIFFLET, pp. 409 y 421.

Pero, ¿cómo se puede evaluar la participación de Carbonel en la arquitectura del Panteón? En términos generales, aunque es difícil delimitar la herencia dejada por Crescenzi —sobre todo en lo material (maquetas, proyectos, trazas)—, como una labor continuista de las pautas marcadas con anterioridad por el italiano. En lo que respecta a las decoraciones de piedra y bronce esto parece muy claro. El manchego se limitó a proseguir lo empezado años atrás. Sólo Martín González llamó la atención sobre las diferencias formales existentes entre los follajes metálicos de los entablamentos (fig. 39), más gruesos y carnosos, fundidos en la primera etapa; y los que cubren los gajos de la bóveda, estilizados y ligeros, terminados por Carbonel¹⁹⁴. Ello pudo haberse debido a la diferente técnica empleada o al deseo de no sobrecargar la decoración de la cubierta. Pero es más que probable que Crescenzi ya hubiera previsto la extensión de estos follajes al cerramiento superior. Al respecto hay que llamar la atención sobre una de las catacumbas descritas en la obra de Bosio, la segunda cámara del cementerio de Vía Latina. Las ramas y hojas de vid, hechas en estuco de bajorrelieve, se enrollaban en el fuste de las columnas para proseguir por la bóveda *tutta arabescata di fogliami*¹⁹⁵. Estas decoraciones tendrían una repercusión innegable en la nueva capilla de San Isidro de la madrileña parroquia de San Andrés. Sus muros y bóvedas aparecían recubiertos de roleos vegetales, hojarascas y follajes, entre los que se entremezclaban los ángeles, realizados de estuco por los flamencos Blondei y Francisco de la Viña. Serán la mejor antesala a los juegos barroquizantes que no tardarían en imponerse en la arquitectura madrileña de la segunda mitad del siglo XVII¹⁹⁶.

La articulación del retablo escurialense también nos remite a la obra personal de Alonso Carbonel. Ya hemos visto a lo largo de este estudio sus preferencias por la columna exenta, por el orden corintio y por los frontones partidos que acogían en su interior la decoración escultórica. En este caso la estructura se potencia con un cierto aire de inestabilidad creado de forma intencional en su parte alta. Ésta comienza con la elección de un airoso capitel con cimacio y ábaco curvos que sobresalen ampliamente de la línea del arquitrabe. El efecto se multiplica con el retranqueo excesivo del friso, por cierto, de perfil cóncavo en sus extremos, que traspasa ampliamente los límites del entablamento; y culmina con los dos tramos que forman el frontón partido, de curva

¹⁹⁴ MARTÍN GONZÁLEZ, 1981, p. 281.

¹⁹⁵ BOSIO, p. 309.

¹⁹⁶ Sobre este aspecto ya habían llamado la atención KUBLER, 1957, p. 71; y BONET CORREA, 1984,

prolongada y caídos hacia el interior, en un espacio un tanto constreñido por la cornisa superior que recorre el Panteón. Y como vimos en el retablo de Santo Domingo el Antiguo de Toledo, el arquitecto manchego extendía los motivos de la cornisa, en este caso ménsulas y rosetas intercaladas, al interior de los brazos del frontispicio. Con ello en unos pocos centímetros Carbonel hizo gala una vez más de un sentido decorativo elegante, basado en las combinaciones más o menos ortodoxas que le proporcionaba el orden clásico.

Quizás haya que colocar también en el haber del manchego los cambios introducidos en el zócalo a raíz de las nuevas soluciones propuestas para el segundo solado del Panteón. Coincidiendo con esta obra se eliminaron las piezas de mármol blanco que intensificaban el contraste cromático y que pudieron estar presentes en el primitivo pavimento arruinado por las humedades del lugar. Un efecto un tanto arcaizante, en lo que al gusto se refiere, que nos remitiría a la capilla-enterramiento de la infanta doña Juana en la iglesia de las Descalzas Reales (hacia 1573).

La sobriedad y templanza decorativa de la escalera que da servicio al Panteón contrasta con el soberbio panorama que espera al visitante cuando traspasa la puerta de acceso a la capilla funeraria. Un efecto buscado con plena intención a través de uno de los modelos arquitectónicos más queridos del clasicismo madrileño: el tradicional pasadizo, en este caso, petrificado y envolviendo a una escalera. Un espacio funcional articulado a base de paneles y fajas que reivindica el muro tan querido por los arquitectos herrerianos. Sin duda un perfecto contrapunto al desafío planteado por Crescenzi y Carbonel en el interior de la capilla.

Con la finalización del Panteón se ponía el broche de oro a una manera de hacer arquitectura cuya influencia se había extendido a los espacios más privilegiados de los palacios reales. Buen ejemplo de ello fueron la renovación de los salones principales del Alcázar, iniciada en el Salón Nuevo por el propio Crescenzi, y el apresto de su Relicario. También habría que buscar los nexos de unión con otra larga e interesante obra —sobre todo, en lo que respecta a la selección de proyectos y a las diferentes opciones que se barajaron— que tuvo su postrera resolución en estos mismos años: el relicario de la catedral de Toledo, el famoso Ochavo¹⁹⁷. Su tracista, Pedro de la Torre, estuvo relacionado de una manera u otra con Crescenzi y Carbonel desde los primeros años de la década de

los treinta, en proyectos de variada naturaleza: a las órdenes de aquél en la ejecución del primer cuerpo del retablo mayor de la iglesia de San Miguel; y con el manchego en los trabajos de carpintería y cantería del Salon Dorado, en las tasaciones del citado Relicario del Alcázar y, más que probable, en el retablo principal de la iglesia del convento de las Maravillas. Una relación que tendría su colofón en el Ochavo toledano, pues en octubre de 1652 el ya maestro mayor ratificaría la traza final de Pedro de la Torre que, con algunos cambios, se ejecutaría en un largo proceso constructivo que no terminaría antes de 1673. ¿Tuvo alguna transcendencia arquitectónica esta confirmación? Tal vez pueda interpretarse que los términos empleados por Carbonel, al valorar su disposición muy positivamente (*con mucho arte i grandeça*), refrendaban una práctica arquitectónica compartida. En el caso de la toledana se trataba de una apuesta ortodoxa que recuperaba en lo estructural la tradicional opción clasicista deudora de los principios escurialenses. El único resquicio a la innovación quedaba relegado a la máscara decorativa con motivos vegetales y naturalistas que recuerdan los introducidos por Crescenzi en el Panteón¹⁹⁸. Un notorio repliegue hacia posiciones más conservadoras, ajenas a las posturas transgresoras y “antivitruvianas” planteadas años atrás por El Greco, Jorge Manuel o el propio Crescenzi. Es muy probable que esta misma disociación (estructural/decorativa) estuviera presente en las últimas realizaciones de Alonso Carbonel para las Obras Reales, en concreto, en la sobria escalera del Panteón, frente al derroche ornamental de su capilla; y en la antecámara del Relicario del Alcázar, donde, a pesar de la falta de noticias, pudo haber optado por la desnudez del muro como preludio de la rica articulación de los alzados de los relicarios.

5. TRACISTA DE RETABLOS (1627-1660).

Es el momento de retomar la actividad relacionada con el mundo del retablo que habíamos dejada interrumpida en vísperas de que Alonso Carbonel ingresara en las Obras Reales. Como no podría ser de otra manera, su nueva situación profesional iba a condicionar esta dedicación que de una forma u otra —a veces sólo ocasional— iba a mantenerse hasta el final de sus días. El objetivo de las siguientes líneas será establecer el papel que jugaron las creaciones del manchego en el desarrollo de este difícil y cambiante arte que alcanzaría un gran desarrollo decorativo en el segundo tercio del siglo XVII.

1984, pp. 104 y ss; y MARÍAS, 1984a, pp. 83-97.

¹⁹⁸ Según la perfecta interpretación de la segunda serie (1631-1654) de propuestas para el Ochavo,

No fueron muy frecuentes sus incursiones en este campo durante los primeros años de aparejador del Alcázar. Recordemos que buena parte de sus esfuerzos se seguirían concentrando en la construcción de los retablos del convento de la Merced, cuyas obras, una vez actualizados los contratos en 1627, proseguirían sin pena ni gloria hasta por lo menos 1634. Recién llegado de Sevilla tuvo la ocasión de participar en la tasación del retablo mayor de la parroquia de San Andrés del lugar de Villaverde. Una obra larga y compleja —que no es el momento de recordar— que había conocido las trazas de Toribio González, y las de Juan Muñoz que finalmente se ejecutarían. El caso es que a finales de febrero de 1627 el mayordomo de la fábrica solicitaba al Consejo de la Gobernación de Toledo la designación de un maestro para tasar el retablo. Una nota manuscrita reconocía al final de la solicitud *que los mejores deste arte en Madrid [eran] Alverto Rivero, en la calle del Espejo i Carbonel en la calle del Ave Maria*¹⁹⁹. El 15 de marzo Alonso Carbonel, por la parte de la iglesia, y Juan de Espinadal, por la del contratista, valoraron esta obra en 25.500 reales tras descontar el precio de unos relieves que Muñoz había omitido en su pedestal²⁰⁰. Nada más se puede decir sobre las características de esta obra desaparecida en la actualidad.

Un año después Carbonel contrató la ejecución del retablo de la Asunción en la capilla del mismo nombre de la iglesia parroquial de Santa María Magdalena de Torrelaguna (Madrid). El 4 de abril de 1628 se obligó con el presbítero Baltasar Ruiz, que actuaba en nombre de doña Ana Bernaldo de Quirós, señora de la villa de Tortuero, a realizar una sencilla estructura que cobijaría un lienzo pintado por Eugenio Cajés²⁰¹. Ese mismo día el pintor se comprometía a ejecutar el cuadro de la Asunción de la Virgen, que ocuparía todo el fondo de la capilla, y los cinco pequeños del banco²⁰². De nuevo y coincidiendo con su colaboración en la Merced madrileña, aparecían juntos el pintor y el aparejador del rey. La estructura de madera (fig. 40), tal y como hoy la podemos contemplar en el mismo lugar, se adapta perfectamente al testero plano y cerrado en una rosca de medio punto de la capilla. Carbonel se limitó a trazar un marco para el lienzo

en MARÍAS, 1984a, pp. 92-93.

¹⁹⁹ AHDT, Reparación de templos, Ma. 5, exp. 66 (25-II-1627).

²⁰⁰ *Ibidem* (15-III-1627). Esta valoración fue el inicio de un pleito entre el mayordomo y el contratista porque lo tasado excedió en más de 3.500 reales a lo acordado en la primera escritura de obligación.

²⁰¹ AHPM, pr. 1545, fs. 291-296 v.º (4-IV-1628), citado por MATILLA TASCÓN, 1988, p. 395. Con anterioridad fue publicado sin aportar la referencia de archivo, en SALTILLO, 1950, p. 128.

²⁰² *Ibidem*, fs. 295-296 v.º.

principal —decorado con dos líneas de cadenas de talla muy sencilla— y un banco dividido en cinco compartimentos. Tres de ellos avanzaban sobre el mismo, los dos extremos que a modo de pedestal recibían a los marcos y el central donde se situaba la custodia flanqueada por dos pequeñas columnas exentas. Sus frentes estaban decorados con pequeñas imágenes de santos: de izquierda a derecha, San Pablo, el Buen Pastor y una Santa. Entre ellos dos lienzos apaisados hoy desaparecidos de los que, según las condiciones del contrato de la pintura, uno debía representar a Santiago Matamoros. Por este sencillo retablo Carbonel y Cajés recibirían 4.400 y 5.000 reales respectivamente, comprometiéndose a terminarlo para finales de agosto de 1628²⁰³. El lienzo está firmado y fechado en 1629²⁰⁴.

En la misma iglesia de Torrelaguna se conservan otros dos retablos-cuadro de similares características que hay que poner en relación con el que estamos analizando. El más antiguo, situado en la capilla de Fernán López de Segovia, guarda un lienzo de Patricio Cajés²⁰⁵. Debió de realizarse entre 1589 y 1593. El segundo está en la capilla de San Felipe presidido por un cuadro de la crucifixión del santo firmado por Eugenio Cajés en 1630, un año después del lienzo de la Asunción²⁰⁶. Según reza una lápida cercana, la capilla fue fundada en 1626 por doña Petronila de Pastrana, mujer de Felipe Bravo, vecinos de la localidad norteña. Aunque las medidas del fondo del arco sean algo mayores y como consecuencia su lienzo también, el ensamblaje del retablo es muy parecido al realizado por Carbonel para doña Ana Bernaldo de Quirós y, tal vez como éste, pudo haber salido de su taller. El caso es que nos encontramos ante tres retablos de similares características concebidos para decorar de forma uniforme los testeros de estas capillas, como sucedía en las laterales enfrentadas de la iglesia del convento de la Merced —a las que hicimos alusión cuando estudiamos su retablo central y colaterales— o en las del crucero de la iglesia parroquial de Santo Domingo de Silos en Pinto. En todos estos ejemplos se sacrificaba la variedad y la originalidad, diríamos el estilo en boga en cada momento, en beneficio de la regularidad y consonancia del mobiliario del templo. Aspecto éste, impuesto por el comitente o por los responsables de la iglesia, que en muchas

²⁰³ Cajés recibiría 2.000 reales en el mes de abril, pocos días después de otorgarse la escritura, 1.500 en septiembre y otros 1.500 el 22 de enero de 1629 según una carta de pago, en AHPM, pr. 1546, f. 26. Ese mismo día Carbonel cobraría 1.200 reales por la manufactura del retablo, en *Ibíd.*, fs. 24-25. Los pagos anteriores se debieron de hacer al mismo ritmo que los recibidos por Cajés.

²⁰⁴ Su ficha descriptiva, en ANGULO y PÉREZ SÁNCHEZ, pp. 29-32; y RETABLOS, pp. 263-264.

²⁰⁵ CID SÁNCHEZ, pp. 127-133.

ocasiones no se tiene en cuenta cuando se analiza la obra de un artista.

Los primeros años de la década de los treinta nos plantean el problema de la participación de Crescenzi en la traza y la supervisión de retablos y de la hipotética presencia de Carbonel como su estrecho colaborador. Tal vez como extensión de la autoridad que disfrutaba su gusto y opinión artística, el italiano fue requerido para diseñar esta peculiar forma de arquitectura que tanto predicamento había alcanzado en el mundo hispánico. La primera oportunidad le vino de la mano de uno de sus principales mecenas, el cardenal Antonio Zapata. Se trata del primer cuerpo del retablo mayor de la parroquia madrileña de San Miguel que el 27 de mayo de 1634 contrató Pedro de la Torre con una traza que le dio el citado patrono y comitente²⁰⁷. Entra dentro de lo posible que el autor de la misma fuera el marqués italiano pues quedó bajo su potestad, según se declara en el documento, la supervisión de esta construcción²⁰⁸.

Los sucesivos fallecimientos de Crescenzi y Zapata en los primeros meses de 1635 debieron de estancar la obra, hasta que los sucesores del cardenal se ocuparon de ella. Esto ocurrió el 29 de enero de 1636 cuando Pedro de la Torre se comprometió con don Diego de Zapata, conde de Barajas, a terminar el citado primer cuerpo²⁰⁹. Hasta entonces la obra había estado paralizada por falta de dinero. El documento narra cómo el hermano Bautista, en compañía del conde, acudió a casa del arquitecto para hacer la valoración de lo que estaba ya hecho y el tanteo de lo que faltaba por terminar. Dio el visto bueno para que se le libaran 2.500 ducados para finalizarlo *desde su primer fundamento hasta la cornisa de yeso de la dicha iglesia*, cuya fábrica —recordemos— estaba en plena construcción. Pocos meses después don Diego Zapata actualizó el acuerdo con Antonio de Pereda para que terminara los siete lienzos que le había encomendado el cardenal, claro está, bajo recomendación de Crescenzi²¹⁰. Así las cosas, bien por la falta de dinero o bien por las diferencias planteadas entre el conde de Barajas y la parroquia por el patronato de la capilla mayor, el primer cuerpo de este retablo no se terminó en lo que respecta a la obra del ensamblaje y dorado hasta el invierno de 1639. Fue entonces cuando ambas partes nombraron sus tasadores: Pedro de la Torre a Juan Bautista Garrido para la madera y su colaborador Pedro Martín de Ledesma a Simón López para el dorado; mientras que don

²⁰⁶ Su ficha descriptiva, en ANGULO y PÉREZ SÁNCHEZ, pp. 33-37.

²⁰⁷ AHPM, pr. 6415, fs. 511-512 (27-V-1634), citado por CHERRY, 1987, p. 300.

²⁰⁸ Hipótesis ya planteada por CHERRY, 1987, p. 300.

²⁰⁹ AHPM, pr. 5251, s. f. (29-I-1636), citado por CHERRY, 1987, p. 301.

Diego de Zapata hizo lo propio con Alonso Carbonel *para que tase por él ansi madera como dorado, estofado y la pintura que a hecho Antonio Pereda pintor*²¹¹. Por desgracia sólo nos ha llegado la tasación del dorado, estofado y encarnado en un documento firmado por el arquitecto manchego y el citado Simón López en el que figuran como testigos los pintores Pedro Núñez del Valle y Jusepe Leonardo²¹².

La presencia de Carbonel en esta tasación nos lleva a plantear la hipótesis de que fuera reclamado con tan amplias atribuciones —impropias de su perfil profesional— en sustitución de Crescenzi, y tal vez en calidad de tracista del retablo; es decir, que de la misma manera que Pereda, el italiano hubiera recomendado su participación como artista de su confianza.

Sea como fuere las escrituras sólo aportan el dato de que este primer cuerpo alcanzaba hasta la cornisa de la iglesia. Esto es, que se trataba de un tramo de gran altura o que el pedestal aparecía desarrollado en varios niveles, en la misma medida que lo hace en el dibujo del retablo firmado por Alonso Carbonel (fig. 42) que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid²¹³. Por desgracia el pleito entablado con el conde de Barajas retrasó la terminación del retablo hasta más allá de 1666²¹⁴. Antes de 1671 Juan de Lobera se encargó de terminar el ensamblaje del *medio cuerpo* superior en el que se situó una *Adoración de los Reyes Magos* pintada por Francisco Camilo²¹⁵.

En este contexto habría que analizar el retablo, también perdido para siempre, de la iglesia del monasterio de San Jerónimo de Espeja (Soria), patronato de don García de Avellaneda y Haro, II conde de Castrillo. Su ejecución fue contratada el 16 de diciembre de 1634 por el maestro ensamblador Martín Martínez conforme a la *traza y planta questa*

²¹⁰ *Ibidem* (30-V-1636), citado por CHERRY, 1987, p. 302.

²¹¹ La declaración inédita firmada por los tres interesados, en AHPM, pr. 5253, f. 90 (5-IV-1639).

²¹² Que se elevó a los 63.935 reales, en AHPM, pr. 5254, s. f. (18-IV-1640). En una carta de pago posterior Ledesma declaraba que de esta cantidad se habían bajado *por conveniencia* 8.500 reales, quedando la valoración en 55.435 reales, en AHPM, pr. 6392, fs. 110-111 r.º (12-IV-1642).

²¹³ En relación a esto sólo indicar un detalle que puede avalar esta apreciación. En la visita de la fábrica de 1653 se anota los gastos ocasionados por la construcción de un pedestal de madera en el lado del Evangelio del presbiterio que serviría para sostener la imagen de San Miguel que hasta entonces ocupaba el primer cuerpo del retablo. Al parecer la posición alta de esta imagen había provocado *las incomodidades de estar arriba* cada vez que tenía que ser bajada para ser paseada en procesión el día del santo. Por lo que las autoridades de la parroquia encargaron a Sebastián de Benavente y Alonso González la manufactura del citado pedestal. La cuenta de gastos, en AHDM, San Miguel de los Octoes, libro de fábrica II, fs. 72 v.º-73 r.º (visita de 1653).

²¹⁴ El 31 de diciembre de este año don Antonio Zapata Suárez de Mendoza, conde de Barajas, pagó a la fábrica de San Miguel 44.000 reales para terminar el retablo, en *Ibidem*, s. f. (31-XII-1666, visita de 1671).

*fecha y que esta rubricada del señor marqués de la Torre*²¹⁶. En las condiciones —en este caso más precisas, sobre todo, en lo que respecta a los detalles decorativos— se repetían las indicaciones que dejaban la supervisión de los aspectos estilísticos de esta máquina en manos del italiano. Constaba de un pedestal muy desarrollado, dos cuerpos y un remate, además de la custodia, que cubrirían todo el testero del templo. Las columnas, acompañadas de sus correspondientes retopilastras, tendrían sus fustes estriados en el primer cuerpo y *entorchados* en el segundo. El primer nivel se cerraría con un frontón partido en torno a una tarjeta que invadiría el arquitrabe. Las cornisas de ambos cuerpos irían decoradas con los elementos del orden —cuya filiación desconocemos— y con unas hileras de óvalos y dentellones.

Las condiciones describen al detalle cómo se articularían los cuadros —*huecos*, donde se situarían los lienzos y las imágenes— del retablo. Todos irían decorados con contarios, agallones y codillos. Estos últimos habría que identificar con las conocidas orejeras que desdoblaban los ángulos de un enmarcamiento. Los del primer cuerpo además, tal vez por su inferior altura, se completarían con tarjetas y festones de talla. El segundo nivel iba a acoger la imagen principal con un cuadro tallado de *cortezas* (¿escamas?), triglifos y cuentas, hasta romper la línea del arquitrabe e invadir su friso con una *caja*.

El remate se cerraría con un *frontispicio redondo resalteado* y sostenido por columnas de estrías entorchadas en sus dos tercios, y talladas en el resto. A sus lados unos escudos del patrono y las habituales pirámides. La custodia, de dos cuerpos y cierre en cúpula, repetía lo dicho para el retablo en lo que respecta a la decoración de las columnas y cornisas.

Manuel Martínez traspasó la escultura decorativa al entallador Isidro Cabezón de Salas según una escritura en la que figuró como testigo Bernabé Cordero²¹⁷. La obra se debió de ejecutar en los plazos previstos pues a mediados de 1636 Miguel Viveros y Simón López empezaron a cobrar por el dorado del retablo²¹⁸. No muy lejos de éste se

²¹⁵ *Ibidem*, s. f. (visita de 1671).

²¹⁶ AHPM, pr. 4827, fs. 1259-1263 (16-XII-1634), citado por BARTOLOMÉ, p. 23.

²¹⁷ AHPM, pr. 2592, fs. 181-182 (1-IV-1635), citado por AGULLÓ Y COBO, 1978a, p. 107; y BARTOLOMÉ, p. 23.

²¹⁸ Los doradores recibieron diferentes cantidades de manos de Diego de Vergara y Gabiria, receptor general del Consejo de Indias a cuenta de los 18.000 reales que costó su trabajo, en AHPM, pr. 6186, fs. 797-798 (28-V-1636) y 1.065-1.066 (19-VI-1636); y pr. 6194, fs. 998-999 (27-III-1638). Fallecido Viveros, Simón López y Crispín Correa dorarían los dos retablos colaterales, las barandillas del presbiterio y

levantaron dos colaterales que serían decorados con lienzos pintados por Pedro Núñez del Valle y Luis Fernández a partir de junio de 1637²¹⁹. En sus pedestales trabajó otro viejo conocido, el marmolista Juan Francisco Sormano²²⁰.

Con las condiciones descritas cabe preguntarse cuál fue el carácter —si novedoso o no— de los recursos empleados por Crescenzi en este retablo. Antes de nada remarcar lo dicho sobre el control total y absoluto que ejerció sobre su traza, que no sobre su construcción, pues no tardaría en fallecer unos meses después de su contratación. En lo estrictamente estructural no presenta novedad alguna pues se atiene a la división tradicional del retablo español, tan sólo quizás dando una mayor importancia a la altura del pedestal. La articulación de su alzado recuerda soluciones vistas con anterioridad en el quehacer de Alonso Carbonel y otros maestros, como el frontón curvo que cierra su remate, el partido acogiendo una tarjeta o las columnas de estrías helicoidales. Es en los recursos decorativos donde el marqués italiano se muestra más profuso y tal vez más innovador, sobre todo, en lo que respecta a la plasticidad de los marcos que iban a proteger los lienzos de pintura. Sus cartelas y orejeras se estaban planteando casi al mismo tiempo que lo hacían los jesuitas Pedro Sánchez y Francisco Bautista en el alzado de la iglesia del Colegio Imperial (fig. 36) o el arquitecto anónimo de la fachada de la Cárcel de Corte. Al respecto adelantar que Carbonel las emplearía también, con el mismo sentido plástico, en los vanos del frente de la iglesia de las dominicas de Loeches. Por lo demás las líneas de óvalos (ovas y flechas) y dentellones (dentículos) recorriendo las cornisas retoman un juego decorativo ya presente en los retablos del manchego en la Magdalena de Getafe y en el de Santo Domingo el Antiguo de Toledo.

Con todo ello hay que llamar la atención sobre el parentesco existente —casi consanguíneo— entre las soluciones empleadas por Crescenzi y Carbonel, protagonistas por aquellas fechas de la construcción del palacio del Buen Retiro, donde debieron de

la reja principal de la capilla mayor, en AHPM, pr. 6196, f. 453 (24-VII-1638); y pr. 6810, f. 139 v.º (27-IX-1640). Simón López confirmó en su testamento su participación en esta obra, en AHPM, pr. 6808, fs. 15-17 (17-I-1637), citado por AGULLÓ Y COBO, 1978b, p. 85.

²¹⁹ Los pintores cobrarían del citado Vergara y Gabiria 2.000 reales por la primera paga de los 8.000 en que se había concertado la manufactura de diez pinturas al óleo *para los altares laterales de la capilla mayor*; que habría que identificar con los retablos colaterales que doraron Simón López y Crispín Correa, en AHPM, pr. 6192, f. 50 (6-VI-1637).

²²⁰ Cobró 6.700 reales de los 37.800 en que se concertaron los pedestales de los retablos colaterales y de la reja; y el solado y gradas de la capilla mayor, en AHPM, pr. 6191, f. 1.258 (29-V-1637). La manufactura de la reja estuvo a cargo de Domingo de Cialceta según varias cantidades recibida de Vergara y Gabiria, en AHPM, pr. 6192, f. 54 (6-VI-1637); pr. 6196, f. 543 (11-VIII-1638) y f. 1.080 (14-IX-1638); y pr. 6197, f. 8 (2-X-1638) y f. 238 (26-X-1638).

tratar con conde de Castrilo. El italiano, menos acostumbrado al arte del retablo, aportaría las últimas soluciones decorativas del manierismo romano mientras que el aparejador mayor haría lo propio con las formas tradicionales de esta manifestación tan hispana. El caso es que el marqués de la Torre seguiría influyendo con su criterio artístico en el siempre difícil mundo del retablo. Su presencia, al lado de Gómez de Mora, en la selección de la traza que serviría para levantar el retablo mayor de la iglesia del hospital real del Buen Suceso es buena prueba de ello²²¹.

A la luz de este bagaje artístico hay que retomar la trayectoria artística de Alonso Carbonel en la traza de retablos. Dentro de esta categoría habría que analizar una obra, hasta el momento anónima, que no dudamos en atribuirle. Se trata del dibujo (fig. 41) de la portada del índice de la biblioteca de Felipe IV en 1637²²². Con toda seguridad el texto fue confeccionado por el bibliotecario real Francisco de Rioja cuando Juan Gómez de Mora, tras su fatal incidente con el Ticiano, entregó todos los bienes de la furriera a su compañero Simón Rodríguez²²³. Y tal vez para animar su lectura o con intención de llevarlo a la imprenta solicitaría a nuestro arquitecto —que también ostentaba el cargo de ayuda de la furriera— un dibujo que sirviera de portada al manuscrito.

Se trata de una estructura de un cuerpo y remate en arco de triunfo. Su vano principal sirve para cobijar el título de la obra, mientras que en los intercolumnios laterales, como si se tratara de un retablo, se sitúan las imágenes de los reyes David y Salomón. Sobre ellos sendos recuadros, aprovechados para recordarnos sus virtudes, y unas guirnaldas que parecen querer continuar la hojarasca de los capiteles corintios. Como ya lo hiciera en el remate del retablo de Getafe, Alonso Carbonel incorporó en el friso los glifos dóricos en la misma vertical de las columnas, pero de perfil curvo, a la manera vignolesca²²⁴. Más arriba, tras superar una airosa y escalonada cornisa, un frontón partido enmarca un escudo real entre dos imágenes alegóricas. Constituye un antecedente directo de los remates que su autor diseñaría para el relicario del Alcázar y para la puerta de

²²¹ TOVAR MARTÍN, 1973b, 270-273; y AGULLÓ Y COBO, 1997, pp. 28 y 48-49.

²²² BNM, ms. 18.791.

²²³ Recordemos que entre los bienes recibidos por el ayuda de la furriera Simón Rodríguez de manos de Gómez de Mora se encontraba la librería del rey, sita en la pieza alta de la torre dorada, como se señala, en AGP, SA, leg. 768, pliego 23 (17-III-1637). Sobre la biografía de Rioja y su cargo de bibliotecario real, ver BARRERA Y LEIRADO, pp. 1-99; COSTE, t. I-2, pp. 200-201; y RIOJA (LÓPEZ BUENO), pp. 5-31.

²²⁴ VIGNOLA, lám. XXXII. Los triglifos curvos a modo de ménsulas fueron también empleados por Serlio en su Libro III, como variantes del orden dórico en sendos modelos de puerta (f. CXLVII r.º) y chimenea (f. CLVIII r.º).

acceso a la escalera del panteón real de El Escorial.

Este dibujo de la biblioteca de Felipe IV nos daría pie a plantear el análisis de un segundo (fig. 42) que se conserva en los fondos de la Biblioteca Nacional de Madrid²²⁵. Se trata de un magnífico diseño de un retablo rubricado por Alonso Carbonel. Se desconoce su destino, aunque parece claro que el arquitecto quería presentar a su comitente real —por aquello de los escudos— dos modelos diferentes para efectuar su elección. No es pues una traza final sino un proyecto previo que pudo haber sido modificado con posterioridad a gusto del cliente. Este carácter demostrativo hizo inútil la inclusión de un pitipié. De la capilla sólo sabemos que tenía el testero plano y poca profundidad, que se accedía a ella —lo que delataría su rango de capilla mayor— tras superar una escalinata de cinco peldaños y que dos puertas en el fondo daban acceso a la sacristía o a otro tipo de dependencia religiosa. Carbonel adaptó su estructura leñosa, como si de una nueva epidermis se tratara, a toda la superficie del frente y los lados de la capilla, tomando como única referencia espacial el airoso entablamento de la iglesia a partir del cual dividió el cuerpo principal y el remate de su retablo.

El diseño ha pasado por ser una obra de la segunda década del siglo XVII, en atención a la supuesta presencia de los escudos de Felipe III y Margarita de Austria —a los que enseguida nos referiremos— y al estilo de su estructura²²⁶. Sin embargo, según nuestro parecer, otra serie de consideraciones situarían su ejecución en los años centrales del siglo. En especial la que se refiere a la división de los cuerpos. Acorde a la evolución del retablo vista más arriba, su pedestal y banco se hallan muy desarrollados si tomamos como referencia espacial la altura de las puertas inferiores. En torno a los cuatro metros —según nuestro cálculo aproximado— hasta el arranque del primer cuerpo en cuya calle central se exhibiría sin ningún estorbo visual un gran lienzo de pintura, justo por encima de la custodia. Más arriba el tradicional calvario cobijado por un frontón curvo. A partir de este esquema central, dos soluciones diferentes con elementos ya vistos en la obra de Carbonel.

Como en el dibujo de la biblioteca del rey, el arquitecto se decanta por el orden corintio combinado, esta vez con mayor sutileza, con las metopas decoradas con rosetas y con los glifos curvos. Pero nótese que estos continúan, ya planos, por las cornisas laterales como si pertenecieran a los muros de la iglesia; esto es, en correlación al orden de ésta,

²²⁵ Con la signatura B11 de la sección de Bellas Artes, ha sido descrito y estudiado, en ANGULO INIGUEZ Y PÉREZ SÁNCHEZ, t. II, p. 27, n.º 110; PÉREZ SÁNCHEZ, 1980, p. 45, n.º 42; y DIBUJOS, pp. 49-50, n.º 68.

²²⁶ PÉREZ SÁNCHEZ, 1980, p. 45, n.º 42.

que debió de ser el dórico. La elección del corintio podría venir dada por una advocación de carácter mariano.

El círculo de posibilidades se cierra aún más si identificamos los escudos del pedestal con los de Felipe IV y su segunda mujer, doña Mariana de Austria; si distinguimos la imagen de San Teresa con su mano en el corazón, en uno de los recuadros del banco del Evangelio; y si en la cornisa de este mismo lado, escondidos entre los roleos vegetales, se aprecian los corazones doblemente asaetados. Así pues se trataría de una iconografía carmelitana, relegada a un colateral por una dedicación mariana con extensión en la casa real, que nos lleva a plantear la hipótesis de que se trate de un proyecto para el retablo mayor de la iglesia de las Maravillas del desaparecido convento de carmelitas descalzas. Las cartas de los jesuitas nos recuerdan la veneración que tuvo la imagen de esta Virgen por su fama de proteger a las parturientas, incluidas las reales, hasta llegar a ser la patrona de la casa de la reina. En octubre de 1638, a los pocos días de dar a luz, Isabel de Borbón acudió ante su imagen, en compañía de Felipe IV, a dar gracias por el buen suceso de su parto²²⁷. En aquel momento —como ya tuvimos ocasión de estudiar— se estaba ultimando la construcción de la iglesia bajo la superintendencia de Alonso Carbonel. Habría que esperar varios años más para verla terminada y hasta el 2 de febrero de 1646 para que se dedicara de forma oficial a la Virgen de las Maravillas²²⁸.

Los problemas de esta atribución surgen cuando se trata de conciliar con algunas noticias documentales publicadas con anterioridad; en concreto, con un memorial del dorador real Simón López que Martín González fechó —creemos que de forma errónea— el 19 de diciembre de 1624²²⁹. El maestro solicitaba participar en el dorado del retablo de las Maravillas que en ese momento labraba Pedro de la Torre, alegando que era una obra del patrimonio del rey²³⁰. Ahora bien, resultaba ciertamente improbable que en fecha tan temprana se estuviera levantando un retablo en una iglesia que no sería trazada hasta 1628²³¹. Más aún cuando otras noticias documentales señalan que la vinculación de los citados maestros con esta obra data de la década de los cincuenta.

²²⁷ CARTAS, t. XV, p. 85 (26-X-1638).

²²⁸ Es comentando este acto oficial que contó con la presencia de los reyes, cuando los jesuitas se hacen eco del patronato de la casa de la reina, *ibidem*, t. XVIII, p. 239 (6-II-1646).

²²⁹ MARTÍN GONZÁLEZ, 1958a, p. 140.

²³⁰ Siguiendo esta noticia fue considerada como una de las primeras obras realizada por Pedro de la Torre en la Corte, en TOVAR MARTÍN, 1973b, pp. 269-270; y AGULLÓ Y COBO, 1997, p. 26.

²³¹ VERDÚ BERGANZA, 1993, p. 126.

Debió ser poco tiempo después de la inauguración oficial cuando el rey dio la orden de construir el nuevo retablo mayor a don Antonio de Contreras, caballero de la orden de Calatrava y miembro del Consejo y Cámara de SM, un personaje muy cercano a la iglesia de las Maravillas²³². Lo cierto es que a finales de 1650 Pedro de la Torre ya cobraba 690 reales por esta obra en unos efectos librados según un decreto del citado Contreras²³³. La participación de los doradores Simón López y Pedro Martín de Ledesma también está documentada desde ese mismo año gracias a un acuerdo de 1655 en el que se aludía a una tasación del dorado del primer cuerpo realizada por Alonso Carbonel y el pintor Luis Fernández²³⁴.

Así las cosas se puede entender que la obra de madera y pintura de este retablo fue contratada por Pedro de la Torre y su colaborador habitual Pedro Martín de Ledesma²³⁵, que Simón López, dorador real *ad honorem* desde 1639²³⁶, vio satisfecha su reclamación entrando en compañía con Ledesma; y que el control de la obra estuvo en manos de Alonso Carbonel, maestro mayor de Felipe IV. Hasta dónde llegó este control es la clave para atribuirle la traza de este proyecto que identificamos con el dibujo de la Biblioteca Nacional de Madrid.

Por otra parte las diferencias arquitectónicas que se pueden observar entre la capilla mayor de este proyecto y la actual no son concluyentes para refutar esta atribución, pues la reforma dieciochesca de Miguel Fernández fue muy profunda en esta parte de la iglesia²³⁷. Además las dependencias conventuales que se extendían por la plaza del Dos de Mayo —que harían lógica la posición de las dos puertas de la traza— desaparecieron tras la Guerra de la Independencia.

En nuestra opinión lo que más aleja esta traza de la década de los cincuenta es el conservadurismo arquitectónico del que hizo gala Carbonel y que le sitúa en el vagón de

²³² Al parecer Contreras y su mujer doña María de Amézqueta y Guzmán disfrutaron en vida, con permiso real, de tres tribunas que se abrían en el lado de la Epístola de la iglesia. En 1648 acordaron con las monjas carmelitas las obras de mejora en unos aposentos contiguos y en su escalera de acceso, a cambio de cederles el agua que había contratado y la posesión de todo lo edificado una vez que fallecieran, en AHPM, pr. 24.878, fs. 130-131 (23-III-1648). Algunos pagos menores por estas obras, en *ibidem*, f. 220 (24-XII-1649) y f. 261 r.º (5-III-1650).

²³³ AHPM, pr. 8055, f. 969 (22-IX-1650), citado por VERDÚ BERGANZA, 1996, t. I, p. 511.

²³⁴ AHPM, pr. 24.878, f. 723 (4-XI-1655), citado con fecha errónea, en AGULLÓ Y COBO, 1978a, p. 98.

²³⁵ Sobre los hitos de esta prolífica colaboración, basada en el parentesco, ver AGULLÓ Y COBO, 1997, pp. 28-29.

²³⁶ AGP, Expedientes personales C^a 558-20 (1639).

cola del clasicismo hispano. Un paso atrás respecto a los juegos decorativos planteados en el retablo de Getafe, en la fachada de Loeches o incluso en la portada de la entrada de Mariana de Austria, como lo demuestra la perfecta regularidad de los *huecos* —como diría Crescenzi en las condiciones de Espeja— destinados a las pinturas. Más de lo mismo se puede decir de la custodia (fig. 43), en la que tan sólo se puede anotar como relativamente novedoso en su obra el uso de los estípites antropomorfos. ¿Pudo haber influido el gusto real en esta elección tan conservadora? O, tal vez mediatizado por la polémica surgida en el seno de la orden carmelitana por la excesiva decoración del convento de Santa Teresa de Ávila, en la que Carbonel declararía en 1651 en representación del patrono, ¿optó por una propuesta más acorde con el sentimiento renovado de austeridad del Monte Carmelo? Son dos posibilidades que tendrán que ser aclaradas con nuevas noticias.

Una estructura muy parecida presentaría el retablo principal de la capilla de Santo Domingo Soriano de la iglesia del convento Santo Tomás²³⁸. Fue un encargo tardío en el que Carbonel, muy entrado en años, aportó su traza general. La supervisión, control y tasación de los trabajos corrió bajo la responsabilidad de otros maestros. Aunque no tenga nada que ver con esta obra, recordemos que esta fundación dominica perteneció al conde-duque de Olivares desde 1626. Casualidad o no, otro de los hombres fuertes del gobierno de Felipe IV adquirió el patronato de la nueva capilla de Santo Domingo Soriano: don Fernando Ruiz de Contreras, caballero de la orden de Santiago, miembro del Consejo de Indias y secretario del Despacho Universal, quien a partir de 1654 se convertiría en marqués de la Lapilla gracias a su matrimonio con doña María Felipa de Fonseca. La circunstancia propicia para ello vino dada por el incendio que el 14 de agosto de 1652 asoló buena parte de esta iglesia y convento, afectando de forma especial a su sala capitular en donde se veneraba la imagen del santo pintada por Maíno²³⁹. El 12 de septiembre de 1652 Contreras llegó a un acuerdo con la comunidad dominica para hacerse cargo del patronato a cambio de una compensación económica de 16.060 ducados²⁴⁰. La nueva imagen del Soriano se localizaría en una amplia capilla que en aquel momento se estaba construyendo con una traza anónima firmada por el patrono, el padre provincial de

²³⁷ PONZ, t. V, p. 137.

²³⁸ Fue Saltillo quien primero estudió, con la ayuda de los protocolos del escribano Francisco Suárez, las obras relacionadas con este capilla sin encontrar la referencia sobre la traza de Alonso Carbonel, en SALTILLO, 1946, pp. 233-267. La búsqueda documental fue completada en lo que respecta a la autoría del maestro mayor de las OO.RR. y a otras noticias, en PUERTA ROSELL, 351-357.

²³⁹ Sobre la historia de esta imagen, ver MARTÍNEZ ESCUDERO, pp. 24 y 52-53.

la orden y el escribano. Sólo sabemos que estaba situado en el lado de la Epístola con un acceso directo a la calle y otro a la nave de la iglesia. Contreras levantaría un cuarto adosado a la capilla con una tribuna desde la que podía seguir la celebración de los oficios²⁴¹.

Una vez adelantada la fábrica de la capilla, el comitente decidió levantar un retablo que acogería el nuevo lienzo de Santo Domingo Soriano. Su ejecución fue contratada el 2 de mayo de 1654 con el escultor y ensamblador Sebastián de Benavente, según una traza firmada por Alonso Carbonel²⁴². Las condiciones confirman algunas constantes ya vistas en otros retablos del manchego, en concreto, su inclinación hacia el orden corintio *distribuydos los miembros y tamaños y partes con los preceptos de binola*²⁴³; y la disposición de un pedestal muy elevado. Sobre éste se levantaría el cuerpo principal y el remate, en ambos casos decorados en su calle central por sendos lienzos de pintura: el Santo Domingo Soriano pintado por Antonio de Pereda, único testimonio que se conserva de esta capilla, hoy en el Museo Cerralbo de Madrid²⁴⁴; y más arriba, probablemente, un calvario de la misma mano. Las calles laterales del principal estarían decoradas con dos estatuas de San Pedro y San Pablo talladas por Manuel Pereira²⁴⁵. En la misma vertical de éstas, pero en el remate, se situarían unas *bichas* de escultura tal vez encargadas de sostener los escudos de los patronos.

Por lo demás el resto de las condiciones delatan una mayor preocupación de Carbonel por los aspectos decorativos del retablo, siempre sin sobrepasar los amplios límites que le ofrecía el orden corintio. Así dispuso el fuste de las cuatro columnas con las habituales estrías *derechas* y *machihembradas* en un tercio; sus capiteles atados a los de las retopilastras, con sus hojas bien talladas; y la cornisa principal con los repetidos *obalos* y *dentellones* además de los modillones con sus *ojas arpadas*. En una versión

²⁴⁰ AHPM, pr. 6255, fs. 1074-1082 (12-IX-1652), citado por SALTILLO, 1946, p. 245.

²⁴¹ Su construcción fue contratada por el maestro de obras y alarife Francisco Leal, en AHPM, pr. 6262, fs. 427-429 (3-III-1654). Más noticias sobre esta obra, en PUERTA ROSELL, pp. 354-355.

²⁴² AHPM, pr. 6308, fs. 10-11 (2-V-1654), citado por PUERTA ROSELL, p. 352.

²⁴³ *Ibidem*, f. 10 v.º

²⁴⁴ Pereda cobró los 1.333 reales de la segunda paga, en AHPM, pr. 6264, f. 287 (23-XI-1654), citado por SALTILLO, 1946, p. 260. Sobre la intervención del pintor, ver TORMO, 1949, pp. 294-301. La ficha bibliográfica completa, en NAVASCUÉS BENLLOCH y CONDE DE BEROLDINGEN, pp. 58-61.

²⁴⁵ Si bien la escritura de obligación fue firmada por el escultor portugués y por Bernabé de Contreras, en AHPM, pr. 6262, fs. 1004-1005 (29-IV-1654), citado por SALTILLO, 1946, p. 259. Pero la muerte de éste el 24 de junio de ese mismo año, dejaría al frente de la obra en solitario a Manuel Pereira, que cobraría diferentes cantidades, en AHPM, pr. 6308, f. 314 (15-VI-1654); pr. 6264, f. 287 (23-XI-1654); y pr.

particular, el florido corintio se extendió a los perfiles de las molduras que iban a delimitar el cuadro principal²⁴⁶.

Así terminó —hasta lo que hoy sabemos— la trayectoria de Carbonel en el mundo del retablo, tan *vignolesca* como en sus principios pero tal vez menos *serliana* y transgresora con respecto a las soluciones planteadas en Getafe. Un repliegue hacia fórmulas objetivas, ajenas al empirismo propiciado por los modelos del boloñés, que pudo venir dado por las circunstancias y peculiaridades de los comitentes, sobre todo, en el caso del retablo carmelitano. Buen conocedor de la sintaxis clasicista, desde la que había planteado sus incursiones manieristas, este retroceso no debió de suponer ningún esfuerzo para nuestro arquitecto.

Cabe plantear además una segunda evolución de los lazos que unieron al artista y su obra. Ya vimos en la primera parte de este estudio la lenta pero irreversible transformación de su perfil profesional que se produjo en la segunda y tercera década del siglo. De haber empezado a trabajar la madera con sus propias manos —como escultor reconocido y confeso— al mismo tiempo que trazaba los retablos, pasó a dominar el aspecto empresarial de esta actividad gracias al mantenimiento de un potente y organizado taller en el que colaboraría un amplio grupo de oficiales y maestros. ¿Qué fue del taller de Carbonel? Todo parece indicar que se dispersó para siempre tras la construcción de los retablos del convento de la Merced. Desde su entrada al servicio de Felipe IV utilizó los medios humanos y materiales que le proporcionó la estructura laboral y organizativa de las Obras Reales, incluso cuando contrató de forma directa la construcción de algunas partes del palacio del Buen Retiro. Carbonel se dedicó en exclusividad a la traza y control del retablo.

Esta evolución se observa con absoluta nitidez si se compara con el perfil profesional de su otrora amigo y compañero Antonio de Herrera. Su temprano nombramiento de escultor de SM no le impidió mantener y dirigir un taller particular muy cualificado que se benefició ampliamente de los encargos reales, sobre todo, en la época de esplendor de Juan Gómez de Mora. A la defenestración de éste en 1636 le siguió una cautelosa retirada de Herrera de su cargo de aparejador, que le permitió seguir gobernando una empresa cada vez más próspera. Tal vez por ello atrajo en 1640 a los miembros del gremio de ebanistas y ensambladores de nogal —apretados por los recaudadores reales—

6266, f. 872 (25-VI-1655).

²⁴⁶ Para el resto de la obras que se hicieron en este retablo y capilla, remitimos a los trabajos citados

que no tuvieron inconveniente en solicitarle el pago de la alcabala por considerar que tenía abierta *obra de tienda*. Fue entonces cuando Herrera, al igual que lo hiciera Nardi, apeló a su cargo de escultor real para zafarse de tan engorrosa petición y escribió estas palabras sobre su profesión:

*(...) que los artistas escultores y arquitectos no tienen tienda para comprar y vender ni en tiempo alguno en esta Corte ni fuera della se les ha repartido tal alcabala ni la escultura de retablos la deben*²⁴⁷.

Un inconveniente económico, éste de poseer un próspero taller, que traía aparejado otro de carácter social no menos importante si se quería medrar en la sociedad madrileña del Seiscientos. Las relaciones profesionales de carácter gremial —aunque fueran ajenas a una corporación de oficio— y la producción manual de estos centros limitaban en buena medida las aspiraciones sociales de sus integrantes. El mejor ejemplo lo encontramos en el propio Antonio de Herrera y la excepción que confirma la regla, en su hijo don Sebastián de Herrera y Barnuevo. Sin entrar a analizar sus casos, es muy probable que esta consideración de tipo social pesara con gran fuerza en la decisión de Carbonel de abandonar su taller y con él sus inevitables prácticas gremiales. Una pérdida económica compensada a largo plazo por las mercedes recibidas y por el prestigio que suponía su presencia en el mundo cortesano, aunque, en sentido estricto, no formara parte del mismo.

6. EL FINAL DEL CAMINO.

Alonso Carbonel falleció en sus casas de la calle de la Cabeza el primer día de septiembre de 1660, a los setenta y siete años de edad²⁴⁸. Viendo la muerte muy cercana, el arquitecto dictó sus últimas voluntades en un poder para testar a favor de su mujer²⁴⁹. En los meses siguientes doña Ana de Seseña y sus hijos María y José Carbonel, de común acuerdo, llevaron a cabo el inventario, tasación y partición de sus bienes; documentos notariales que, aunque de forma parcial e incompleta, han llegado a nuestros días²⁵⁰. Su

más arriba de SALTILLO, 1946; y PUERTA ROSELL.

²⁴⁷ AGP, SA, leg. 631 (3-X-1640).

²⁴⁸ APSS, Lib. 11 Dif., f. 219 r.º (3-IX-1660), citado por MAZÓN DE LA TORRE, 1977, p. 419.

²⁴⁹ En virtud de este poder para testar de 23 de agosto de 1660, doña Ana de Seseña y Jibaja otorgó el testamento del arquitecto, en AHPM, pr. 6072, fs. 80-81 (14-II-1661).

²⁵⁰ El inventario de bienes de Alonso Carbonel se redactó entre el 6 y el 9 de septiembre de 1660 en

estudio permitirá acercarnos a la realidad material que dejó en este mundo; y comprobar o desmentir las tendencias vitales y profesionales que han ido aflorando a lo largo de este estudio.

El arquitecto manchego murió de espaldas al mundo profesional que había pertenecido durante muchos años, de forma un tanto anónima, sin reconocerse integrante de esa realidad laboral que había mediatizado su existencia. En sus últimos momentos no tubo palabras, agradecimientos ni legados para sus compañeros de profesión. Ni tan siquiera deudas que saldar. Sólo le preocupó transmitir el mayor bienestar posible a su familia más próxima. Ello podría justificarse en parte porque era uno de los últimos integrantes de una generación que había madurado profesionalmente en los primeros años del siglo. Además los colegas que habían entablado parentesco con Carbonel habían fallecido con anterioridad: sus cuñados Pedro Núñez del Valle y Bernabé de Contreras en 1649 y 1654 respectivamente; y su yerno Francisco Gómez de la Hermosa en 1656. Incluso sus rivales en las Obras Reales, Antonio de Herrera y Gómez de Mora lo habían hecho mucho tiempo antes, en 1646 y 1648. Y cuando soportaba los últimos achaques de la enfermedad que le llevaría a una de las bóvedas de San Miguel de los Octoes —en calidad de pariente de los Seseña y Jibaja— conocería la noticia de la muerte de Diego Velázquez a su regreso de la jornada del Bidasoa.

Pero detrás de esta especie de desapego profesional subyace la temprana decisión de abandonar su otrora floreciente taller. Con él desaparecieron los vínculos laborales de carácter gremial que, en forma de una tupida red de relaciones, unía a los maestros que practicaban los oficios del retablo. A partir de entonces Carbonel inició una existencia nueva cuyos resultados se evidencian en la calidad de los bienes inventariados a su muerte.

Ante todo hay resaltar que el arquitecto dejó una hacienda saneada, propia de un hombre que había vivido acorde a sus posibilidades materiales. La mayor parte de ella estaba formada por bienes reales y tangibles, a excepción de las cantidades adeudadas por la casa real²⁵¹, que fueron valorados en 184.494 reales²⁵². De ellos 119.630 reales

presencia de su mujer y sus hijos, en AHPM, pr. 6069, fs. 675-679 (6-IX-1660), citado en alguna de sus partes por MAZÓN DE LA TORRE, 1977, pp. 419-420; e ÍDEM, 1982, pp. 137-138. Habría que esperar más de dos años para realizar la tasación, en AHPM, pr. 6073, fs. 958-968 (30-III-1663). Un mes después sus herederos llegaron a un acuerdo —amigable según parece— para repartir sus bienes que quedó reflejado en un documento de transacción y concierto, en AHPM, pr. 9782, fs. 130-142 (18-IV-1663).

²⁵¹ El cobro de parte de sus gajes seguía pendiente en 1675 y 1680, según se colige de las gestiones realizadas por sus herederos, en AHPM, pr. 12.469, f. 34 (12-I-1675); y pr. 11.790, fs. 377-384 (12-VIII-1680).

correspondían a su vivienda de la calle de la Cabeza, formada por un conglomerado de casas y terrenos que había ido adquiriendo a lo largo de su vida. En sus paredes se colgarían el centenar de cuadros tasados por don Sebastián de Herrera y Barnuevo, el hijo de su viejo difunto compañero —amigo/enemigo— Antonio de Herrera. La mayoría de ellos de temática religiosa (77,7 %), algunos países (12,5 %), cinco bodegones (4,5 %), unas escenas mitológicas (3,6 %) y un retrato de la reina Isabel de Borbón. Como ya adelantamos en su momento, de los pocos autores identificados, destacan los nueve lienzos de su compañero y amigo Eugenio Cajés. Además conservaba tres cuadros de su cuñado Núñez del Valle, uno de Orrente, una copia del Bassano y una Sagrada Familia de Jusepe Leonardo²⁵³. Algunas de las telas pintadas por Cajés, de pequeño tamaño, y unas imágenes de bulto de San Antonio, San Francisco, San Juan Bautista, la Virgen y el Niño Jesús decoraban el oratorio y sacristía de su casa, lugar de recogimiento y devoción particular de la familia Carbonel donde se exponían algunos relicarios²⁵⁴.

Tuvo también ocasión de decorar su espaciosa vivienda con un destacado elenco de muebles tasado en 9.176 reales. Entre ellos se distinguirían un escritorio de nogal de 900 reales, un catre de palo santo de 800 y un reloj de 400²⁵⁵. La plata labrada —siempre un valor seguro cuando arreciaban las devaluaciones de la moneda de vellón— fue estimada en 17.659 reales.

²⁵² Seguiremos las cifras aprobadas en el documento de transacción y concierto de sus herederos, según esta división:

- Bienes muebles:	47.205 reales.
- Plata labrada:	17.659 reales.
- Casas de la calle de la Cabeza:	119.630 reales.
Total:	184.494 reales.

AHPM, pr. 9782, fs. 130-142 (18-IV-1663).

²⁵³ Existe un claro desfase entre los cuadros identificados en el inventario y en la tasación. En aquél, fruto tal vez del conocimiento oral de los herederos del arquitecto, se citaron cinco de Cajés, tres de Núñez del Valle, uno de Orrente, Leonardo y un tal Ruiz que, en fecha tan temprana, no creemos que se tratara de Pedro Ruiz González (1640-1706) o Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia (1649-1703). Además se reconocieron una estampa del citado Cajés y otra de Navarrete el Mucho, en AHPM, pr. 6069, fs. 676-677 (6-IX-1660). Sin embargo Herrera Barnuevo tasó los nueve del pintor real, el de Orrente y la copia de Bassano, en AHPM, pr. 6073, fs. 961 v.º-967 (3-IV-1663). El cotejo de unos y otros impide identificar o asociar con seguridad las obras de ambos listados.

²⁵⁴ Los detalles de la decoración de esta pieza se extraen del testamento cerrado de doña Ana de Seseña y Jibaja, en AHPM, pr. 9816, fs. 192-200 (23-II-1668).

²⁵⁵ De la tasación de los bienes muebles se podrían extraer estos porcentajes:

- Madera (muebles):	9.176 reales (19,44 %).
- Pintura:	21.838 reales (46,26 %).
- Escultura:	3.323 reales (7,04 %).
- Ropa blanca:	11.208 reales (23,74 %).
- [Falta el concepto]	[...]

Total: 47.205 reales.

AHPM, pr. 9782, fs. 130-142 (18-IV-1663).

La biblioteca de Alonso Carbonel no formó parte del inventario y tasación de sus bienes. Desconocemos el motivo de esta omisión pues en ningún documento de su testamentaria se dice nada sobre el asunto. Está claro que, escasa o numerosa, debió de existir ubicada no muy lejos de su lugar de trabajo. A este respecto la única referencia al “despacho” profesional del arquitecto nos la da una consulta de la Junta de Obras y Bosques fechada en octubre de 1653. Al narrar el descubrimiento hecho por Diego Velázquez de un agujero abierto en uno de los muros de la guardajoyas del Alcázar se localizaba *debajo del cubillo donde tiene Carbonel sus papeles*²⁵⁶. Teniendo en cuenta que la citada guardajoyas se distribuía a lo largo de la galería occidental de la planta baja — entre los números 118 y 121 del plano de Gómez de Mora— el hallazgo se realizará justo debajo del famoso cubillo de las trazas del piso principal, lugar de trabajo de nuestro arquitecto. De la misma manera la instrucción del Buen Retiro obligaba a sus oficiales a tener vivienda propia en el Real Sitio. Nada se conoce sobre la localización de la que pudo haber ocupado su maestro mayor, un lugar donde debió de pasar largas jornadas trabajando en las trazas y despachos relacionados con sus obras de arquitectura.

Tampoco se inventarió el conjunto de papeles, dibujos y trazas atesorado por Alonso Carbonel tras una larga vida profesional, porque tal vez corrieron la misma suerte que sus libros. Tan sólo en la partición de los bienes de su viuda Ana de Seseña y Jibaja se recoge la existencia de una traza del retablo de la Merced, valorada en 100 reales, que formaría parte de la hijuela de María Carbonel²⁵⁷.

Con estos datos resulta imposible dar una respuesta adecuada a la misteriosa desaparición de los libros y dibujos. No habiéndose producido almoneda de los bienes del arquitecto —total o parcial, que sepamos— es probable que este lote hubiera pasado de forma automática a alguno de sus herederos²⁵⁸. ¿Cómo, por qué y a quién? Lo desconocemos pues en su entorno familiar no hubo nadie que se dedicara a una profesión relacionada con las artes o la arquitectura. Lo que está fuera de toda duda es la cultura libresca atesorada por Carbonel a lo largo de su vida, más aún si tenemos en cuenta que llegó a tomar la pluma para escribir sobre aquello que más dominaba. Decimos esto porque en el inventario de bienes *post mortem* de Pedro de Ribera (1681-1742) se tasó en

²⁵⁶ AHN, Sección Nobleza (Toledo), fondo Frías, C.^a 224, fs. 215-216 (22-X-1653), citado por MUÑOZ GONZÁLEZ, pp. 547-548.

²⁵⁷ AHPM, pr. 9251, s. f. (5-III-1668).

²⁵⁸ Es posible que el lote de libros y dibujos fuera el concepto omitido en la tasación de los bienes muebles que hemos desglosado más arriba. De ser así se trataría de una partida de 1.660 reales que

180 reales un manuscrito de *Arquitectura de Alonso Carbonel*²⁵⁹. Una cantidad muy elevada que invita a pensar en un texto ilustrado con muchos dibujos que debió de llegar a manos del arquitecto municipal tras pasar por las de otros de sus colegas. Poco más se puede añadir sobre esta obra que situaría a su autor en el reducido grupo de los maestros que escribieron sobre la arquitectura. Sólo rescatar un dato recogido por Ramón Gutiérrez que habla de la existencia de un *Teatro de Arquitectura* de un tal Alfonso Carbonel que, perteneciente a la biblioteca del colegio de los jesuitas de Córdoba (Argentina), pasó a partir de 1810 a engrosar la biblioteca pública de Buenos Aires²⁶⁰. En la actualidad, por desgracia, se desconoce su paradero.

Hay que concluir pues que Alonso Carbonel gozaba a su muerte de una buena y holgada situación económica, mucho mejor que la modesta hacienda dejada por su hermano Ginés o por la mayoría de sus compañeros de profesión. Por ello no son nada creíbles las razones aducidas por su viuda, relativas a su estado de pobreza y a las deudas dejadas por el difunto, en el memorial que solicitaba el mantenimiento de su sueldo anual. Tendría que contentarse con una pensión anual de 200 ducados²⁶¹.

La existencia de Ana de Seseña continuó de forma plácida y acomodada en las casas de la calle de la Cabeza, asistida por sus criados y acompañada de su hija María Carbonel y de su hermana María de Seseña, viudas de sus respectivos maridos, hasta su fallecimiento el 23 de febrero de 1668. Sus últimas voluntades son propias de una mujer generosa y agradecida para con los suyos²⁶².

Menos apacible fue la trayectoria biográfica de don José Carbonel y Seseña (árbol genealógico B). Su padre quiso forjar un hombre de fortuna y provecho, alejado de los ambientes artísticos que él había frecuentado. Le ofreció una buena educación y puso los medios para comprarle un oficio de escribanía por 3.000 ducados y otro de contador de

supondría el 3,52 % de estos bienes.

²⁵⁹ VERDÚ RUIZ, 1998, p. 66.

²⁶⁰ Quedan referencias de la importancia alcanzada en el siglo XVIII por la biblioteca de los jesuitas de Córdoba y por la sucesiva llegada de remesas de libros desde Europa, en GUTIÉRREZ, p. XXXVIII y XL.

²⁶¹ La solicitud en el habitual tono pedigrüeño, en AGS, CySR, leg. 314, fs. 110 y 112 (9 y 24-IX-1660). La cédula real que concedía la pensión anual, por vía de limosna y ayuda de costa, en AGS, TMC, leg. 1568 (24-IX-1660).

²⁶² Su partida de defunción, en APSS, Lib. 13 Dif., f. 12 v.º (23-II-1668), citado por FERNÁNDEZ GARCÍA, 1995, p. 205. Tal vez para preservar su hacienda de las ambiciones de su nieto don Ignacio Carbonel, otorgó un testamento cerrado que se abrió el mismo día de su fallecimiento, en AHPM, pr. 9816, fs. 199-200 (23-II-1668). La mitad de sus bienes recayeron en su hija María Carbonel. La otra mitad se la repartieron sus nietos Ignacio y Jusepa, hijos del contador de resultas José Carbonel, en AHPM, pr. 9251, s. f. (5-III-1668).

resultas del rey. Además le ofreció una identidad apropiada a sus pretensiones, la nobleza, máxima aspiración de la sociedad de su época. Merece la pena reconstruir este lento proceso, por acumulativo, que iba a culminar pocos días antes de la muerte del arquitecto.

El primer paso lo dio en mayo de 1639 casándose con doña Petronila de Salcedo Eizmendi, la hija de un escribano y de una vizcaína con hidalguía de origen. Poco tiempo después lograba su adscripción a la Santa Inquisición de Toledo, primero como familiar (1641) y luego como notario del tribunal (1642). Hecho que hay que relacionar con el título de familiar que en 1640 conseguirían Alonso Carbonel y su mujer gracias a un puñado de monedas y a la larga mano de su protector, el conde-duque de Olivares²⁶³. Todo un “carrerón” que se completó con los oficios arriba referidos que otorgaban al joven una actividad digna a su supuesta categoría social, alejada de los trabajos de carácter manual.

La construcción de esta identidad social tuvo su punto álgido en 1660, pocos meses antes del fallecimiento de Alonso Carbonel. En junio salió elegido fiel procurador de los caballeros hijosdalgos de la madrileña parroquia de San Sebastián²⁶⁴. En la lista de candidatos de ese año figuraban también don Sebastián de Herrera Barnuevo y un Diego de Silva que podría tratarse del pintor sevillano²⁶⁵. Para aspirar a esta candidatura José Carbonel, en compañía de su progenitor, presentó las informaciones de nobleza y limpieza de sangre. Los pretendientes presentaron a declarar quince testigos que no dudaron en ratificar su noble proge. Entre el elenco de oficiales de la hacienda real que respondieron las preguntas sólo se encontraba un compañero de profesión del arquitecto: el pintor don Antonio de Pereda, quien aseguraba conocer a José Carbonel desde hacía más de cuarenta años²⁶⁶. Y fue entonces cuando mostraron una ejecutoria de hidalguía ganada en ¡Pedraza de la Sierra! por los padres del arquitecto en 1548, Alonso Carbonel Villanueva y María Cortés.

Pero, como suele suceder en estos casos, el hijo no estuvo a la altura de las esperanzas —y dineros— depositadas por su padre. Las noticias parecen confirmar su

²⁶³ Perdida la documentación sobre estas filiaciones al Santo Oficio, las copias de las certificaciones se encuentran en el expediente de la orden de Santiago de don José Carbonel y Díaz, biznieto del arquitecto, en AHN, Órdenes militares, Santiago, exp. 1531.

²⁶⁴ Así figuraba en los folios 81 y 82 de libro de elecciones de procuradores a Cortes del ayuntamiento de Madrid, según la copia certificada que se aporta, en AHN, Órdenes militares, Santiago, exp. 1531.

²⁶⁵ Estos nombres se citan en la *Noticia de los caballeros hijos-dalgos que entraron en suerte el año de 1660 para el oficio de procurador de Cortes*, que correspondió a las parroquias de Santa Cruz y San Sebastián, en AV, ASA 7-440-3.

²⁶⁶ Las informaciones de Alonso y José Carbonel, en AHPM, pr. 7490, fs. 436-456 (24-V-1660).

propensión a dilapidar su hacienda y la de los demás. En 1642 José Carbonel y su mujer hipotecaron el oficio de escribanía y sus casas de la calle de la Lechuga para imponer un censo de 500 ducados de principal²⁶⁷. Unas casas que acabarían vendiendo en 1661 agobiados por las deudas que les habían ocasionado varios pleitos, uno de los cuales provocó la prisión domiciliaria del contador de resultas acusado de una sucesión de estafas²⁶⁸. Falleció el 8 de marzo de 1665, dejando viuda y dos hijos, don Ignacio y doña Josefa Carbonel y Salcedo²⁶⁹.

Don Ignacio tampoco hizo honor al apellido ennoblecido que había heredado de sus mayores. Vino a este mundo el 14 de agosto de 1641 apadrinado por sus abuelos. Dio problemas desde muy joven, al parecer, por una propensión muy exagerada hacia el sexo femenino. Cuando apenas contaba veintiún años, una escaramuza con una joven a la que no quiso desposar le obligó a pasar una temporada en la Cárcel Real²⁷⁰. Fue mozo de la Sausería, corto bagaje para el nieto del arquitecto²⁷¹. La muerte le sorprendió el 14 de febrero de 1695²⁷². Sus tres hijos quedaron al amparo de doña María Murillo, su tercera mujer. Sería uno de ellos, de nombre José, como su abuelo, quien se vestiría un hábito de la orden de Santiago²⁷³.

Mejor fortuna, aunque sólo fuera matrimonial, tuvo doña Josefa Carbonel y Salcedo. Con muchas pretensiones casó en 1666 con don Juan Campuzano, quien llegaría a ser caballero de la orden de Santiago, secretario del rey y de la presidencia del Consejo de Órdenes y oficial mayor de la secretaría de Sicilia. De su matrimonio nacería don Juan José, que como su primo, fue llamado a ostentar un hábito de Santiago²⁷⁴.

La otra hija de Alonso Carbonel, María, casó —como ya vimos en la segunda parte

²⁶⁷ AHPM, pr. 5020, fs. 5-11 (4-III-1642).

²⁶⁸ Sobre la venta de las casas, ver AHPM, pr. 10.052, fs. 92-93 (14-VI-1661) y 112-113 r.º (1-VII-1661). Del pleito y posterior prisión de José Carbonel —mediante la denuncia puesta ante el Consejo Supremo de la Santa Inquisición, lo más seguro, por su calidad de familiar— se conservan varias noticias, en AHPM, pr. 7961, s. f. (29-VIII-1651); y pr. 6397, fs. 147-148 r.º (21-I-1653). Además fueron impresos un par de alegatos de defensa que se conservan, en BNM, porcones 900-10, 1422-18 y 1088-3.

²⁶⁹ La partida de defunción, en APSS, Lib. 12 Dif., f. 245 v.º (8-III-1665). Dio poder para testar a favor de su mujer doña Petronila de Salcedo, en AHPM, pr. 6074, fs. 678-679 (6-III-1665).

²⁷⁰ Dio poder para defenderse al procurador Felipe de Soto, en AHPM, pr. 9993, f. 22 (20-III-1663).

²⁷¹ Juro el cargo el 25 de julio de 1682, en AGP, Expedientes personales C.ª 200/28.

²⁷² La partida de defunción, en APSS, Lib. Dif., f. 691 (14-II-1695). Murió abintestato, aunque años atrás había dejado un poder para testar a favor de doña Feliciano Palencia, su primera mujer, en AHPM, pr. 4049, fs. 748-749 r.º (8-II-1673). Su segunda mujer se llamó doña Isabel María Díaz de Capdevilla.

²⁷³ AHN, Órdenes militares, Santiago, exp. 1531.

²⁷⁴ AHN, Órdenes militares, Santiago, exp. 1459 (1696).

de este estudio— con el pintor y prestamista Francisco Gómez de la Hermosa, quien le proporcionó una vida menos noble pero más holgada económicamente. Acumuló en vida un oficio de escribano, un título de familiar del Santo Oficio, un pequeño “imperio” inmobiliario y una retahíla de deudores a los que había prestado diferentes cantidades de dinero. Aunque con poca dedicación y de forma más bien modesta, siguió utilizando los pinceles hasta los últimos años de su vida. Gómez de la Hermosa falleció el 19 de diciembre de 1656 dejando viuda y dos hijas²⁷⁵. María Carbonel permanecería en este mundo hasta el 3 de marzo de 1693²⁷⁶.

A pesar de ser hijas de este curioso pintor, las nietas de Alonso Carbonel no se mezclarían con gentes del oficio. Doña Ana Gómez de la Hermosa y Carbonel contrajo matrimonio en 1666 con don Juan de Rogibal, tesorero del Consejo de Flandes. Aportó como dote 111.551 reales, una cantidad nada despreciable en la que se incluían un San Jerónimo de Eugenio Cajés —que habría pertenecido a su abuelo— y muchas piezas de oro y plata²⁷⁷. Por desgracia para ella, moriría tres años después con la única descendencia de un niño de corta edad²⁷⁸. De su hermana doña Manuela Gómez de la Hermosa y Carbonel sólo sabemos que casó con don Pedro Herraiz Gabaldón, abogado de los Reales Consejos que llegaría a ser miembro del Consejo de SM, fiscal de Hacienda y de la Sala de Millones. De este matrimonio nacería por lo menos una hija, doña María, que al tiempo de morir su abuela estaba desposada con don Diego Antonio Remier de Legasa, caballero del rey y miembro de la orden de Santiago²⁷⁹.

Hasta aquí en pequeñas pinceladas lo que dieron de sí las biografías de los hijos y nietos de Alonso Carbonel. Pero, ¿qué fue de sus sobrinos? Ya vimos que Blas Carbonel y Sánchez falleció como ayuda de trazador en la jornada de Aragón de 1644 (árbol genealógico D). Su hermana María permanecía en 1693 en el convento de dominicas de Santa Catalina de Ávila²⁸⁰. Josefa casaría en 1652 con el navarro don Fausto de Pagola y

²⁷⁵ Su partida de defunción, en APSS, Lib. 10 Dif., f. 330 v.º (19-XII-1656), citado por FERNÁNDEZ GARCÍA, 1995, p. 158. Su testamento y codicilo son un buen ejemplo de lo dicho, en AHPM, pr. 4049, fs. 448-451 (15-XII-1656) y fs. 452-453 r.º (16-XII-1656).

²⁷⁶ APSS, Lib. 17 Dif., f. 102 (3-III-1698), citado por FERNÁNDEZ GARCÍA, 1995, p. 159. Su última voluntad, en AHPM, 13.376, fs. 1-5 (10-I-1693).

²⁷⁷ Las capitulaciones matrimoniales y su carta de dote, en AHPM, pr. 9251, s. f. (3 y 7-X-1666).

²⁷⁸ Su poder para testar a favor de su marido, en AHPM, pr. 9251, s. f. (20-IX-1669). Fue materializado por su ya viudo, en *ibidem*, s. f. (18-X-1669).

²⁷⁹ Datos extraídos del testamento de su abuela doña María Carbonel y Seseña, en AHPM, pr. 13.376, fs. 1-5 (10-I-1693).

²⁸⁰ Según una noticia que se recoge en el poder para testar otorgado por su hermana Josefa, en

Arnedo. Aportó al matrimonio una dote de 6.600 reales en la que se contabilizaba la hijuela de sus padres difuntos (42,4 %), una donación de su tía Ana de Seseña (23,1 %) y otra de su primo Francisco Gómez de la Hermosa (34,3 %)²⁸¹. Pagola fue un curioso e interesante personaje que llegaría a ser secretario del rey y pagador de las Reales Fábricas de Armas de Placencia (Guipúzcoa). Mantuvo una relación muy estrecha con todos los Carbonel, con el citado Gómez de la Hermosa y con el tío de su mujer, el escultor Juan Sánchez Barba. Muy grande debió de ser la amistad y veneración que profesó a su cuñado fray Tomás Carbonel sobre todo a raíz de una terrible circunstancia que le tocaría sufrir. A finales de 1668 fue capturado por los piratas berberiscos en un barco que retornaba de las Islas Canarias. Durante casi dos años el dominico renunció a su cátedra de Alcalá para encargarse personalmente de la recolección de las limosnas necesarias para pagar el rescate. En total más de 8.000 pesos que fueron canjeados por la vida de Pagola²⁸². Esta desagradable aventura en tierras infieles fue recompensada por Carlos II con un hábito de cualquiera de las tres órdenes (1691) con posibilidad de cederlo —como así parece que sucedió— a uno de sus dos nietos nacidos del matrimonio entre María de Pagola y Pedro Álvarez de Peralta. Su otro hijo, de nombre Pablo en el siglo, animado por el ejemplo de su tío, profesó en la religión de Santo Domingo como fray José de Pagola y Carbonel. En 1692, esta vez en atención a los méritos de fray Tomás, el rey concedió a Fausto de Pagola otro hábito para el segundo de sus nietos y el citado oficio de pagador de las Fábricas de Plasencia. Con estos honores y una pequeña hacienda instituyó un mayorazgo en la cabeza del primero de sus nietos, con la expresión de que tuviera *por maior alaja y de maior estimacion y veneracion* los únicos bienes que habían quedado a la muerte de fray Tomás Carbonel: los tres tomos de un breviario, una túnica, tres vasos de faltriquera, una cuchara y un tenedor de plata²⁸³.

Fray Tomás fue el personaje más interesante de esta segunda generación de los Carbonel asentada en la Villa y Corte. Ejemplifica mejor que nadie el éxito —tal vez más sorprendente por inesperado— del modelo educativo ofrecido por el arquitecto a sus sobrinos. Bien es cierto que sus mayores logros se alcanzaron después de su fallecimiento y en el reinado de Carlos II, pero parece indiscutible que la poderosa protección de

AHPM, pr. 13.376, fs. 1552-1559 r.º (4-XII-1693).

²⁸¹ AHPM, pr. 9248, s.f. (18-V-1652).

²⁸² Según los hechos narrados por RELUZ, caps. XXIX y XXX.

²⁸³ Los detalles están recogidos en el primero de los poderes para testar que otorgarían Fausto de Pagola y Josefa Carbonel, en AHPM, pr. 8699, fs. 373-378 (26-X-1692).

Olivares alumbró los primeros pasos del joven en la orden dominica. Gracias a sus virtudes personales, tras haber pasado por las principales casas y conventos de su religión, fue nombrado predicador de SM en 1670. Dos años después sería designado prior del convento madrileño de Santo Tomás y en 1675 confesor de Carlos II. Lo más llamativo de todo —por lo que enseguida anotaremos— fue su elección como inquisidor del Santo Oficio a principios de 1676.

Su carrera eclesiástica se completaría con el obispado de Plasencia en 1676, al que renunció en dos ocasiones, y de Sigüenza un año después. En 1682 fue llamado de nuevo a la Corte como confesor del rey, cargo que ocuparía hasta 1686. Falleció en la sede seguntina el 5 de abril de 1692.

Cuenta su biógrafo y hermano de religión fray Tomás Reluz que el venerable Carbonel tuvo que superar hasta en cuatro ocasiones las informaciones llevadas a cabo para comprobar su hidalguía y limpieza de sangre. Las dos primeras al tiempo de profesar en la orden y al lograr el grado de catedrático de teología del Colegio de Santo Tomás de Alcalá; la tercera cuando fue nombrado predicador de SM y la cuarta cuando promocionó al cargo de inquisidor del Santo Oficio²⁸⁴. Las de Alcalá se efectuaron en 1666, entre sus compañeros de orden y vecinos del madrileño barrio de San Sebastián que habían conocido a sus progenitores. Algunos de ellos calificaron el oficio de pintor de su padre Ginés Carbonel *mui decoroso y mui honrado*²⁸⁵. Más comprometidas debieron de resultar las que en 1672 le permitieron acceder al cargo de predicador de SM. Ante su capellán de honor don Tomás de Valladolid desfilaron once testigos que habían vivido en las inmediaciones del domicilio familiar y habían tratado con asiduidad al pintor albacetense. Entre ellos destacar al escultor Manuel Pereira y a los pintores don Antonio de Pereda, Francisco Camilo, Pedro de Obregón, Martín de Velasco, Alonso López Nieto, Domingo Truchado y Juan Martínez. Quien más quien menos había tenido conocimiento de los miembros de esta familia cuando vivían en la calle del Olmo o, ya con sus tíos, en la del Ave María. Obregón afirmaba haber compartido los estudios de gramática con Baltasar, el futuro fray Tomás. Más comprometido, Pereira decía haber tenido mucha amistad con Ginés. Otros refrescaron su memoria recordando que Alonso Carbonel y su hijo José habían sido familiares del Santo Oficio y que incluso, este último, había sido elegido

²⁸⁴ RELUZ, p. 3.

²⁸⁵ Las informaciones genealógicas del grado de doctor de fray Tomás Carbonel, en AHN, Universidades, leg. 68, exp. 34 (1666).

procurador de Cortes²⁸⁶.

Estas trayectorias de los hijos, sobrinos, nietos y biznietos reafirman el interés que tuvo Alonso Carbonel en ofrecer a sus descendientes mucho más de lo que él mismo pudo disfrutar en vida. Ahora bien el traspaso de esta suerte de “herencia inmaterial” se realizó con grandes dosis de realismo y de adecuación a las circunstancias y posibilidades de nuestro arquitecto y sus antepasados. Nos estamos refiriendo, claro está, a su condición de pechero, o no hidalgo, que a pesar de sus manifiestas pretensiones le acompañó hasta su muerte. En este sentido supo plantear una estrategia de ennoblecimiento a largo plazo, que no precipitara en su persona sino en la siguiente generación. Un planteamiento que demuestra una vez más su talante adusto, pragmático y –si se nos permite— más inteligente que su compañero Diego Velázquez, en cuanto que era consciente de la naturaleza de las relaciones establecidas en su entorno social. Este hecho y la no dedicación de su único hijo varón a una disciplina artística, denuncia el descreimiento que mantuvo Carbonel hacia esta vía que conducía a la nobleza desde posiciones profesionales, pues una cosa era ser un pintor ennoblecido y otra bien diferente ser un noble y ser considerado como tal en la sociedad del Seiscientos. Un pequeño pero valioso matiz que nunca supo apreciar el magnífico pintor sevillano, cegado por su vanidad y sus ansias de notoriedad.

²⁸⁶ Estas interesantes informaciones se conservan, en AGP, Expedientes personales C^a 7941/33.

TERCERA PARTE: AL SERVICIO DEL VALIDO.

CAPÍTULO X. EL FINAL DE UNA ESTRATEGIA: LAS DOMINICAS DE LOECHES.

Se puede decir sin ánimo de exagerar que el convento de las dominicas recoletas de la villa de Loeches fue el resultado de una larga y compleja política de fundaciones iniciada en las mandas testamentarias de don Enrique de Guzmán, II conde de Olivares, y culminada de forma inopinada y casi fortuita por su hijo don Gaspar. En los veintiséis años que median entre la muerte del primero (1607) y la compra del lugar madrileño por el segundo (1633) acaecieron hechos de diversa índole que modificaron la estrategia conducente a la consolidación y engrandecimiento de la memoria funeraria de esta joven casa nobiliaria.

En el panteón de la Casa de Alba, que hoy en día podemos visitar adosado a la iglesia del convento, se guardan los restos mortales del III conde de Olivares y I duque de Sanlúcar la Mayor, y de su familia más próxima. El hecho de que los cuerpos de sus padres y abuelos reposen en la capilla principal de la iglesia de Santa María la Mayor de la villa de Olivares (Sevilla) ofrece la primera pista de la paradoja que supone que las tumbas de aquellos se hallen tan lejos de los lugares que históricamente constituyeron la base territorial de sus posesiones. Paradoja que se agranda cuando se analiza la política de adquisiciones que durante tres generaciones siguieron los señores de la Casa de Guzmán en el Aljarafe sevillano.

La realidad es que el ministro de Felipe IV nunca quiso dormir el sueño eterno en la localidad madrileña, adquirida apenas una década antes de su muerte. Cuando ésta le sobrevino en Toro era su intención —más cercana al deseo que a la realidad— construir un nuevo convento en tierras andaluzas que serviría de panteón a los duques de Sanlúcar la Mayor. En el tiempo que durase esta edificación su cuerpo sería depositado en la iglesia de las dominicas de Loeches, donde todavía hoy se encuentra.

Iniciamos este largo camino que nos llevará hasta la tardía fundación de Loeches con el análisis del legado testamentario que el segundo conde instituyó a favor de su hijo don Gaspar, centrado en lo que respecta a su interés por levantar una capilla propia en la iglesia parroquial de Olivares. Para calibrar en su justa medida este deseo testamentario será necesario plantear algunas circunstancias que rodearon los diecisiete años de estancia italiana de don Enrique, en especial, aquellas que se refieran al supuesto interés demostrado *hacia las artes y la arquitectura*.

1. DON ENRIQUE DE GUZMÁN Y LA CAPILLA DE OLIVARES COMO PRIMERA OPCIÓN.

Los tres primeros condes de Olivares se fueron de este mundo sin resolver la construcción de sus respectivos enterramientos. Legaron a sus herederos la difícil tarea de disponer un panteón familiar a la altura de los hechos y pretensiones que habían atesorado en vida. La triste realidad es que en 1642, cuando el conde-duque redactó su testamento, no se habían terminado las obras en la capilla mayor de la colegiata de Olivares, lugar donde reposarían los restos de los dos primeros titulares de este condado; y menos aún había comenzado la construcción de la iglesia que acogería el panteón de los primeros duques de Sanlúcar la Mayor.

El primer conde de Olivares falleció el 14 de julio de 1569 sin haber logrado extender hasta la muerte la notable distinción alcanzada con respecto a sus parientes mayores de la Casa de Guzmán. Don Pedro, merced a una brillante carrera de armas al servicio del emperador y a una no menos notable política de inversiones, se había erigido en la cabeza de un nuevo título nobiliario desgajado del imponente tronco nobiliario de los Medina Sidonia. De la nada creó un estado con una posesión territorial y señorial no muy extensa pero que gracias a sus excelentes rendimientos agrícolas le auguraba un futuro prometedor¹. Dispuso en su última voluntad que su cuerpo fuera enterrado en el monasterio de San Isidoro del Campo, extramuros de Sevilla, en un panteón compartido con otros ilustres miembros de la familia de Guzmán. Consciente de la nueva estirpe que había creado, dejó abierta la posibilidad de que sus restos fueran trasladados a otro lugar, siempre y cuando sus hijos se decidieran a construir una capilla familiar exclusiva de los Olivares. De este modo don Pedro de Guzmán pasó a mejor vida sin ni tan siquiera haber proyectado un espacio para la memoria funeraria de su nueva casa y sin demostrar —que sepamos— la menor inclinación por la arquitectura.

Esta tarea quedó en manos de su hijo don Enrique de Guzmán (1540-1607), II conde de Olivares, un hombre de gran capacidad para el trabajo y brillante inteligencia que tuvo ocasión de demostrar durante sus años de embajador en Roma (1581-1591) y de virrey de Sicilia (1591-1594) y Nápoles (1595-1599). Debió de ser en Italia donde el conde maduró la idea de crear un panteón en torno a la parroquia principal del lugar de Olivares, cabeza de su estado; o por lo menos donde tuvo la inspiración adecuada sobre la manera de disponer esta fundación. Este hecho queda manifiesto —como enseguida

¹ Sobre esta dinámica conducente al acrecentamiento y consolidación del estado protagonizada por el primer conde de Olivares, ver HERRERA GARCÍA, 1990, pp. 43-68.

veremos— a la vista de las circunstancias que rodean el establecimiento de la futura colegial de Nuestra Señora de la Nieves, a imagen y semejanza de la basílica romana de Santa María Maggiore.

La muerte sorprendió a don Enrique sin ver apenas empezada la construcción material de su ambicioso proyecto. Pero metódico y detallista en sus deseos, haciendo buena su fama de “papelista”, dejó a su hijo don Gaspar cumplida relación de las características formales que debían adornar la iglesia que acogería el mausoleo familiar, amén de un importante legado material traído de Italia. En buena medida se pueden equiparar estas pretensiones fundacionales a la situación del estado que don Enrique dejaba a sus descendientes: una estructura señorial ampliada con la compra de alcabalas muy rentables y de nuevos lugares; y consolidada gracias a la creación de unas instituciones que aseguraban la viabilidad futura del edificio señorial². Esta lustrosa situación del territorio necesitaba pues de una manifestación arquitectónica que no le fuera a la zaga en brillantez y relevancia.

Pero hete aquí que sería don Gaspar el encargado de llevar a la práctica el ambicioso proyecto de su padre, cuyo cadáver a la espera de la ejecución del mismo sería depositado en una de las bóvedas del Noviciado de los jesuitas de Madrid, fundación de su hermana doña Ana Félix de Guzmán, marquesa de Camarasa³. Toca pues el turno de analizar en profundidad los deseos de don Enrique y la herencia estrictamente material que dejó para cumplirlos.

Según nos cuenta Martínez Calderón, antes de abandonar la embajada española en Roma el conde consiguió del papa Gregorio XV la merced para edificar la capilla mayor de Santa María de las Nieves en la villa de Olivares⁴. Esta advocación remite de forma directa —según se dijo— a la legendaria iglesia que desde hacía siglos se levantaba en el monte Esquilino de la Ciudad Eterna. La relación queda ampliamente justificada en las *Constituciones* que el propio don Enrique dejó dispuestas para el gobierno de su nueva capilla y que a su vez revocaban otras anteriores fechadas el 17 de septiembre de 1592, esto es, cuando era virrey de la isla de Sicilia⁵. Cuenta en su proemio cómo en los diez

² *Ibidem*, pp. 77-108.

³ La escritura de deposito del cadáver, en AHPM, pr. 1823, f. 280 (26-III-1607). Sobre los primeros avatares de esta fundación, ver RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, 1968, pp. 246-248.

⁴ MARTÍNEZ CALDERÓN, t. III, f. 604 v.º

⁵ Sabemos de su existencia por una alusión que el conde don Enrique hacía en el segundo catálogo normativo, que hoy en día se localiza, en BNM, ms. 4389, con el título *CONSTITUCIONES de D. Enrique de*

años que pasó en la embajada romana frecuentaron la iglesia de Santa María Maggiore de la que destacaba, con preciso conocimiento de causa, los tres hechos más celebrados de su fundación: el milagro de la nieve que la noche del 4 al 5 de agosto del año 358 cayó en el citado monte, como señal del lugar donde la Virgen quería que se levantara un templo en su honor⁶; el pesebre que acogió el nacimiento de Cristo en Belén⁷; y la imagen de la madre de Dios atribuida al pincel de San Lucas⁸. Estos tres motivos tendrían su oportuna plasmación en la iglesia sevillana. El primero en su propia advocación *ad nives*, el segundo gracias a dos partículas del *Cunabulum Domini* que regaló al conde el cardenal Azolino, archipresbítero y vicario del templo esquilino⁹; y el último *con el retrato de la susodicha ymagen que con mucho cuydado hiçimos retratar de la que pintó San Lucas*¹⁰.

Aspecto a destacar es el deseo de crear en su capilla un lugar apropiado para guardar con *deçençia y custodia* el importante número de reliquias que los patronos donaron a su fundación. La mayor parte de ellas fueron recopiladas en Roma gracias al denodado interés de doña María Pimentel de Fonseca, la *Santa Condesa* a decir del papa Sixto V¹¹. Los sagrados objetos —acompañados con sus auténticas sancionadas por Gregorio XIII, el citado Sixto V y Gregorio XIV— fueron llegando a Sevilla a partir de 1597, fecha de un primer envío de ocho cajas que se almacenaron en el Alcázar bajo la custodia del capellán mayor de la iglesia de Olivares. Tres años después se registra la segunda remesa procedente de Madrid, que debió de llegar con el equipaje de don Enrique

Guzmán, conde de Olivares, para la capilla que, bajo la advocación de Nuestra Señora de las Nieves, decidió fundar en la villa de Olivares, que han de ser fechadas poco tiempo antes del fallecimiento del conde en 1607. Desconocemos si son los mismos *estatutos*, de los que no se anota su procedencia, que sirvieron para ilustrar un estudio sobre las reliquias de la colegiata de Olivares, en GIL-BERMEJO, 1986, p. 7.

⁶ Claro está que este inusual fenómeno atmosférico pertenece a una leyenda cuyos posibles orígenes no han sido hasta ahora esclarecidos. Un buen resumen de las diferentes hipótesis, en PUSTKA, pp. 14-17.

⁷ Ya en la basílica de Sixto III, germen de la actual, se tiene constancia de la existencia de una reproducción de la gruta de Belén con las reliquias de la cuna de Cristo traídas desde Palestina. Hasta los últimos años del siglo XVI el pesebre se hallaba en el centro del lugar que ocupa la actual capilla de Sixto V. Fue entonces cuando, gracias a un ingenio mecánico ideado por Domenico Fontana, fue trasladada de una pieza a las entrañas de la citada capilla, Cripta del Presepe, a la que se accede desde la Confessione, en PUSTKA, pp. 30 y 114. Las estampas que reproducen la máquina del arquitecto italiano, en FONTANA, Lib. I, fs. 40 y ss.

⁸ Se trata de un icono de la Madonna *ad nives* del tipo Hodegetria que preside el retablo principal de la capilla Paolina o Borghese.

⁹ Según la información de la auténtica de esta reliquia recogida, en GIL-BERMEJO, 1986, p. 11.

¹⁰ CONSTITUCIONES, f. 1 rº. Con esta copia pudo haber llegado también una representación pictórica de la procesión que se celebraba entre Roma y el monte Esquilino con motivo del milagro de Santa María de las Nieves, en SERRANO ORTEGA, p. 126; e INVENTARIO SEVILLA, p. 587.

¹¹ Un pequeño resumen biográfico de la segunda condesa, en el que se recoge la anécdota papal, en MARAÑÓN, 1945, p. 20.

a su regreso de Nápoles¹². Y todavía en su testamento de 1607 donaba otras reliquias que se incorporarían a la colección sevillana¹³.

La intención de don Enrique era que estos sagrados restos se exhibieran en una *pieza de bobeda proporcionada* que se situaría detrás del altar mayor de su iglesia. Este relicario podría ser contemplado por los fieles a través de una ventanilla protegida con una reja dorada. Las citadas *Constituciones* son además prolijas en normas que regulaban la conservación, organización y culto de este preciado tesoro.

Pero con estas reliquias llegarían de Italia otros muchos objetos artísticos. Don Enrique de Guzmán importó además de aquellas tierras

(...) *el hornamento del Altar y relicarios que de marmoles y otras piedras de mucho valor y echura hiçe haçer en la dicha çiudad de Roma las quales al presente estan en la çiudad de Sanlucar de Varramede y las columnas principales que estan en san Ysidro del Campo de Sevilla y la dicha ymajen de Santa Maria la mayor y otras que van en el dicho retablo (...) conforme a la traza que sesta haçiendo*¹⁴.

Una suerte de materiales suntuarios que servirían para montar un retablo para la citada copia del icono según un proyecto que estaba previsto que se trazara en Madrid, siempre antes de 1607, año de la muerte del II conde de Olivares¹⁵. Pero nuestro patrono debió de cambiar pronto de opinión ya que en su primer codicilo fechado el 23 de marzo de ese mismo año declaraba que estas piedras habían sido ofrecidas *por parecerme que era mas a proposito para su servicio* nada más y nada menos que al todopoderoso ministro de Felipe III, al duque de Lerma, quien al parecer no las había aceptado¹⁶. Don Enrique encargaba a su hermano don Baltasar de Zúñiga —en realidad cuñado y aliado—

¹² Por cierto que para control de esta primera remesa debió de confeccionarse un *Cargo* con las reliquias recibidas que se fecha en 1595. Sobre éste y la llegada de estos restos a Sevilla, ver GIL-BERMEJO, 1986, pp. 22-23.

¹³ En concreto en una memoria manuscrita, fechada el 29 de julio de 1605, que se anexionó al testamento, en AHPM, pr. 1823, f. 298 v.º

¹⁴ CONSTITUCIONES, f. 4 r.º

¹⁵ No fue éste el único retablo transferido desde Italia por el conde de Olivares. Otro dedicado a San Pedro, junto con el cuerpo de San Eutiquio regalado por Sixto V, fue enviado al monasterio de San Isidoro del Campo de Sevilla, en cuya iglesia descansaban los restos de algunos miembros de la Casa de Guzmán, en TORRES, f. 87 v.º.

¹⁶ AHPM, pr. 1823, f. 272 v.º (23-III-1607).

que insistiera en su ofrecimiento y que, si de nuevo eran rechazadas por el valido, sus testamentarios dispusieran de ellas como mejor les pareciera. La nota no deja de ser significativa de los manejos que ya por aquel entonces se traían entre manos para conseguir el favor del poderoso, en un contexto no muy favorable para la alianza formada por los Olivares y Monterrey. También sirve para rectificar la imagen sobria y austera que la historiografía más reciente ha endosado al segundo de los Olivares, tal vez por tratarse de uno de los más eficientes servidores de Felipe II, monarca que encarna los valores que se atribuyen a su embajador¹⁷. Lo cierto es que don Enrique, como hemos visto, supo adaptarse con suma rapidez a los nuevos aires políticos que soplaban en la Corte desde la llegada al trono de Felipe III, siendo capaz de enajenar los mármoles italianos que iban a decorar su capilla con tal de complacer a Lerma. Ello tal vez porque antes de morir quería ver cumplido uno de los grandes anhelos que ambicionaba para su Casa, la grandeza de España, sobre todo habida cuenta de los servicios prestados en Italia. Lo cierto es que fallecería sin ver cumplido su deseo y sin haber aprestado su capilla funeraria.

Volviendo al tema que nos ocupa, decir que el segundo conde de Olivares legó también a su capilla una serie de objetos que confirman su gusto por las artes y las antigüedades que tendría tiempo de cultivar durante su estancia en Roma; en concreto, fueron una serie de retratos de Gregorio XIV, Clemente VIII, de sus padres, de él mismo y de su mujer; así como una medalla regalada por Sixto V y otra que se había encontrado en San Giovanni in Laterano. Pacheco ensalza en su *Arte de la pintura* la calidad de los retratos de medio cuerpo de don Enrique y doña María que Scipione Pulzone (ca. 1550-1598), el *Gaetano*, había pintado en Roma¹⁸. Una noticia más que fiable —habida cuenta de la relación que el teórico y pintor sevillano mantenía con don Gaspar de Guzmán— que nos pone sobre la pista de los talleres romanos que pudo frecuentar el embajador Olivares.

Nos resta saber si también se vio atraído por la arquitectura que tuvo ocasión de contemplar en la ciudad de los papas y si ésta pudo haber incidido de alguna manera en la construcción de su capilla andaluza. Ya adelantamos que esta segunda hipótesis, con los datos que hoy manejamos, no puede ser ratificada. Ni en las *Constituciones* de la capilla, ni en la testamentaria del segundo conde se hace ninguna referencia a tal posibilidad y

¹⁷ Así sucede por ejemplo, en ELLIOTT, p. 32.

¹⁸ Citaba además que don Enrique había enviado al artífice trescientos escudos de oro para colores y que éste los había aceptado *pero no por paga*. La referencia le servía para ilustrar que la valoración del ingenio del pintor iba más allá de una compensación monetaria concreta, en PACHECO, p. 533. Sobre la obra de Pulzone en España como retratista, véase RUIZ MANERO, pp. 379-380.

menos aún se alude a la existencia de una traza enviada desde Italia. Ello a pesar de que la actual iglesia sevillana posee unos rasgos estructurales, sobre los que nos explayaremos, que remiten a la arquitectura de aquel país.

Sin embargo algunas noticias de su trayectoria en Italia, en especial las referidas a la ciudad partenopea, parecen indicar que don Enrique de Guzmán fue consciente del papel “político” que podían desempeñar la arquitectura y el urbanismo en el gobierno de una ciudad o un estado, prueba que avala, tal vez, un conocimiento avanzado de las posibilidades técnicas de estas disciplinas. Gustara o no del arte edilicio, el embajador de Felipe II fue testigo de primera mano del impacto que tuvieron las transformaciones introducidas en Roma por el furor constructivo de Sixto V¹⁹. Seguro que tuvo tiempo, antes de partir hacia su nuevo destino, de asistir a la inauguración de la capilla del Santísimo Sacramento en Santa María Maggiore que el citado papa, cuando todavía era el cardenal Felice Peretti, había encomendado al arquitecto Domenico Fontana (1543-1607); de contemplar el nuevo palacio apostólico de San Giovanni in Laterano o de maravillarse de los esfuerzos ciclópeos empleados para trasladar los obeliscos que marcarían los puntos focales de las nuevas avenidas abiertas entre las siete basílicas mayores, jalones de la peregrinación romana.

Las circunstancias quisieron que pocos años después Olivares y el arquitecto sixtino coincidieran en Nápoles, cuando el primero ostentaba el virreinato (1595-1599) y el segundo la maestría mayor de sus obras. Fontana había sido llamado a la ciudad en 1592 por el virrey conde de Miranda para realizar unas obras de canalización²⁰. Don Enrique consciente de que el bienestar de la ciudad portuaria pasaba por la mejora de sus infraestructuras urbanas se embarcó en la ejecución de una serie de obras de embellecimiento que iban a tener en el arquitecto a su mejor aliado. El propio Fontana narra en el segundo libro de su *Della trasportatione dell'obelisco Vaticano* (1604) las circunstancias que rodearon a estas intervenciones encomendadas por el virrey. En el caso de la gran avenida que uniría los dos muelles de la ciudad fue don Enrique quien le señaló el modelo de otra similar que atravesaba el centro de Palermo. Fue adornada con una fuente monumental y con una inscripción alusiva a su construcción que bautizó a la nueva

¹⁹ Una visión general de este periodo constructivo, con un despliegue gráfico notable, escrito por su protagonista principal, en FONTANA, lib. I. Menos favorable ha sido la historiografía artística a la hora de valorar la aportación estrictamente arquitectónica del mal llamado “estilo Sixto V”, en especial los estudios generales de WITTKOWER, pp. 25-28; y VARRIANO, pp. 33-35.

²⁰ El arquitecto aclara las circunstancias de su llegada a Nápoles, en FONTANA, lib. II, f. 22 r.^o

vía con el nombre de Olivares. Lo mismo sucedió con la regularización de la arteria que unía el convento de la Santísima Trinidad y Santa Lucía, conocida como vía Guzmán en su honor. También en tiempos de nuestro virrey se construyó un nuevo almacén de harina, se terminó la aduana real y se fabricó de nueva planta el refectorio del convento de San Lorenzo, sede del parlamento napolitano; y principalmente se acometió una profunda remodelación de los muelles del puerto muy dañados tras una furiosa tempestad que causó grandes estragos en las embarcaciones amarradas. Quiso la casualidad que por aquel entonces se descubrieran unas cajas con los restos de Carlos I de Anjou, Carlos Martel, rey de Hungría, y de su mujer Clementia para los que don Enrique hizo construir tres sepulcros unidos con estatuas y ornamentos de mármol que habría que atribuir al caballero Fontana²¹.

El caso es que todas estas actuaciones evidencian la preocupación de Olivares por embellecer la ciudad de Nápoles y aumentar el bienestar de sus habitantes con las mismas armas y con el mismo arquitecto que años atrás había protagonizado el desarrollo urbanístico de la Roma de Sixto V. También se puede rastrear en ellas —más allá de la inevitable vanidad humana— esa actitud “política” del virrey a la que hacíamos alusión más arriba, que ratifica la valoración añadida que se otorgaba a estos esfuerzos edilicios. Así se deben entender la serie de inscripciones latinas que testimoniaban la responsabilidad del Guzmán en estas obras, en la más pura tradición de la antigua Roma. Fueron recogidas en el segundo libro de Fontana sin desmerecer en nada a las que recordaban las intervenciones de Sixto V. Mucho aprendió el conde del papa que tuvo que aguantar sus acometidas verbales y, más aún, de su arquitecto.

Este “milagro” partenopeo fue contemplado por el segundón de la Casa de Guzmán, el que estaba destinado a seguir una brillante carrera religiosa. Narran las fuentes que el austero don Enrique llegó a la ciudad acompañado de sus sobrinos el conde de Uceda y don Francisco de los Cobos; y de su hijo don Gaspar, vestido en hábito clerical, con apenas ocho años de edad²². Cuatro años después padre e hijo dejaban Italia cargados con cajones repletos de reliquias y mármoles pero también con un importante bagaje edilicio que influiría en las decisiones que pocos años después tomarían en la construcción y decoración de su capilla.

Algo similar sucedería con la financiación que habría de sostener esta fundación.

²¹ FONTANA, lib. II, fs. 23 v.º y 25 r.º; RANEO, pp. 270-273; y PARRINO, pp. 378-383.

²² RANEO, p. 267.

Don Enrique optó por establecer en 1605 un Monte Fideicomiso en la villa de Olivares que, entre otros fines, serviría para abastecer de ingresos a la futura fábrica parroquial²³. No hay que recordar que esta peculiar institución piadosa y benéfica tuvo su origen en los Montes de Piedad italianos que el segundo conde tuvo que conocer durante la estancia en aquel país. Un interés que sería heredado por don Gaspar quien, además de mantener el de su padre, expresó en su testamento cerrado el deseo —más bien sueño, a la vista de la situación que vivía su hacienda— de fundar un rosario de Montes de Piedad, hasta ocho, a partir del que se establecería en la villa de Sanlúcar la Mayor²⁴.

Éste fue el legado que recibió de su progenitor don Gaspar de Guzmán, convertido por las sucesivas muertes de sus hermanos mayores en el III conde de Olivares. Suya fue la responsabilidad de llevar a buen puerto la ejecución de la capilla funeraria donde habrían de descansar sus antepasados. Veamos ahora si supo hacerlo y si en esta tarea tuvo algo que ver el que fuera su arquitecto Alonso Carbonel.

2. DON GASPAR DE GUZMÁN Y LA PLASMACIÓN DE LA HERENCIA RECIBIDA.

No parece que el nuevo conde tuviera mucha prisa en hacer cumplir las últimas voluntades de su padre referentes a la capilla de Olivares. Una vez de haberse desposado con doña Inés de Zúñiga y Velasco, don Gaspar estableció su residencia en la ciudad de Sevilla desde la cual realizó visitas esporádicas a la Corte. Las escasas noticias referentes a este periodo, que abarcaría desde 1607 hasta 1615, hablan de una existencia entretenida y disipada que Gregorio Marañón denominó “vida alegre”. Son años a la espera de nuevos destinos cortesanos que nuestro protagonista aprovechó para solazarse con lo más granado de la cultura hispalense. Así en el marco incomparable del Alcázar de Sevilla tuvo ocasión de intimar con literatos y pintores como Francisco Rioja, Francisco Pacheco, Juan de Fonseca y Figueroa o Juan de Vera y Figueroa, conde de Roca²⁵.

Mas no siendo nuestro objetivo la narración de estas tertulias, nos interesa señalar la relación que Olivares mantuvo con el antiguo palacio de los reyes moros, cuya alcaldía heredó al fallecer su padre. Cuando esto sucedió era maestro mayor de sus obras el

²³ Además estaba enfocado a redimir —en una visión aguda y acertada de los peligros que en el futuro podían acechar a su mayorazgo— los censos situados sobre su casa, y a facilitar el casamiento de las hijas de los señores de la Casa de Olivares mediante la entrega de dotes. Sobre las circunstancias de la fundación de este Monte y su contexto en el mundo italiano, ver HERRERA GARCÍA, 1989, pp. 90-94.

²⁴ AHPM, pr. 6233, fs. 717-763 (1-V-1642). El testamento cerrado, protocolizado años después, fue transcrito de forma incompleta, en MATILLA TASCÓN, 1983a, pp. 171-194.

arquitecto milanés Vermondo Resta. Al parecer su nombramiento oficial en 1603 no fue fruto de una decisión selectiva y puntual del segundo conde. La presencia de Resta en Sevilla data de finales de la década de los ochenta del siglo anterior; y en el Alcázar, de 1601, en labores de apoyo a su antecesor en el cargo Lorenzo de Oviedo²⁵. Al fallecimiento de éste no se produciría más que un corrimiento en el escalafón técnico que puso al frente de las obras a un arquitecto que sería del agrado de don Enrique que, no olvidemos, había regresado de Nápoles en 1599.

La actividad edilicia en el Alcázar se vio notablemente incrementada durante la alcaldía de don Gaspar de Guzmán. En la primavera y verano de 1607 Vermondo Resta dio las trazas, monteas y pliegos de condiciones del nuevo Apeadero, un interesante edificio al que nos referimos en un capítulo anterior; y en los primeros años de la década siguiente supervisaba la construcción de las fuentes y grutas que decorarían el Jardín de las Damas y de la famosa Galería del Grutesco. Es lógico pensar que todas estas actuaciones llevaron el visto bueno y la complacencia de nuestro alcaide quien, como en el caso de su padre, debió de encontrarse a gusto con su arquitecto milanés.

En esta etapa sevillana de don Gaspar no existen noticias relativas a la parroquial de Olivares. Hay que suponer que ya por aquel entonces se habían iniciado las gestiones ante la Santa Sede para erigir el templo en colegiata, un deseo expresado en las últimas voluntades de don Enrique²⁷. Pero habría que esperar hasta que el valimiento de su hijo estuviera consolidado en la Corte para verlo hecho realidad. Y no es difícil imaginar el motivo de esta larga demora a la vista de los amplios poderes que reconocía la bula pontificia, fechada el primero de marzo de 1624, a los poseedores de la fundación. La nueva colegiata de Olivares quedaba bajo la protección directa de Roma, especificada en la persona del nuncio y de don Enrique de Guzmán, canónigo de Toledo y sobrino de don Gaspar, quien poco tiempo después alcanzaría la púrpura cardenalicia. Quedaba pues exenta de la jurisdicción del arzobispo de Sevilla, cabeza espiritual de aquellas tierras, como verdadera sede episcopal *nullius diocesis*. Pero además el nuevo responsable de esta colegiata, el abad mayor, extendería su jurisdicción a los territorios de Olivares, Albaída, Sanlúcar la Mayor, Heliche, Castilleja de Guzmán, Castilleja de la Cuesta y a todos aquellos lugares que en el futuro quedaran incorporados al estado de Olivares. Una bula

²⁵ MARAÑÓN, 1945, pp. 30-32; y ELLIOTT, pp. 45-48.

²⁶ Para la cronología de la actividad de Vermondo Resta en los RR.AA. de Sevilla, ver MARÍN FIDALGO, 1988, pp. 22-23 y 116.

pues que otorgaba sobre el papel una total independencia espiritual y temporal a las posesiones andaluzas del condado, con unas prerrogativas impensables para los tiempos que corrían en el seno de la Iglesia²⁸. Huelga decir que el valido nunca hubiera conseguido semejante logro sin el apoyo expreso de Felipe IV, quien personalmente dirigió las solicitudes ante la Santa Sede²⁹.

La administración de la colegiata quedó formada por un abad, un arcediano, un chantre, un tesorero, un maestrescuela, ocho canónigos, doce racioneros y otros tantos capellanes³⁰. El primero de ellos recayó en el hasta entonces capellán mayor, don Francisco Fernández de Bertrán, sobrino a su vez de don Jerónimo Abad de Bertrán su antecesor en el dicho cargo. Ambos fueron hombres de plena confianza de los Olivares, siendo los responsables de la custodia de las reliquias almacenadas en el Alcázar de Sevilla. El nuevo abad pasó largas temporadas en la Corte, siempre cerca de su señor, arreglando las cuestiones concernientes a su iglesia. Nos consta que en enero de 1626 el conde-duque otorgó a su favor un poder muy amplio que le permitía realizar todos los nombramientos de la colegiata³¹.

Desconocemos si estas responsabilidades del abad llegaron hasta el propio ámbito de la arquitectura. En este sentido las noticias sobre la construcción de la iglesia de Olivares son, además de escasas, confusas y contradictorias. Según algunas fuentes las obras de la nueva iglesia ya se habrían iniciado en 1623, como lo demostraría una valoración de las mismas realizada por Vermondo Resta³². Otras, en cambio, atrasan el comienzo de los trabajos hasta el verano de 1626 y hablan de una posible participación de Miguel de Zumárraga³³.

²⁷ AHPM, pr. 1823, f. 265 r.º (23-VII-1606).

²⁸ Aunque la realidad fuera otra muy diferente pues el arzobispado y el cabildo catedralicio de Sevilla se opusieron de forma rotunda a ceder los diezmos y los nombramientos de clérigos de estos lugares, iniciándose un largo pleito que no tuvo solución final hasta 1774, en HERRERA GARCÍA, 1980, p. 376 y nota 35.

²⁹ Así queda reflejado en el comentario que se dedicó al contenido de esta bula, en MARTÍNEZ CALDERÓN, t. III, f. 697 v.º

³⁰ El pintor Juan de Roelas ocuparía una de estas plazas de capellán desde 1603 hasta 1606 y en una segunda etapa desde 1621 hasta su fallecimiento en la villa de Olivares el 23 de marzo de 1625, en cuya colegiata sería enterrado, en DOCUMENTOS, pp. 78-79; y VALDIVIESO, pp. 19 y 22-23.

³¹ AHPM, pr. 1718, fs. 1197-1198 (3-I-1626), citado por HERRERA GARCÍA, 1990, p. 153.

³² MARÍN FIDALGO, 1988, pp. 34 y 162.

³³ Sin citar la fuente documental, en CRUZ ISIDORO, p. 53. Este inicio de las obras coincidiría con una nueva aportación de fondos a favor de la colegiata otorgada por el conde-duque, en AHPM, pr. 1718, fs. 1192-1196 (5-I-1626).

Lo cierto es que, aunque no existan documentos que así lo ratifiquen, la historiografía no duda en atribuir la traza de la colegiata de Olivares al maestro italiano. Una filiación que se sustenta por su larga dedicación a las obras del Alcázar de Sevilla, siempre al servicio de los Guzmanes, como el mismo reconocería en su lecho de muerte³⁴; y por la presencia de unos recursos constructivos asociados indefectiblemente a su quehacer arquitectónico. En concreto, por el uso de un soporte inédito en la arquitectura andaluza que nos remite directamente al mundo italiano: las columnas pareadas que articulan arquerías. Como ya adelantamos más arriba, con ellas separó las tres naves del Apeadero del Alcázar, una sencilla estructura cubierta por un alfarje de madera. En este caso utilizó pares de columnas de canon muy estilizado, sobre pedestales compartidos y arcos que nacen directamente del ábaco de los capiteles. No llaman la atención precisamente por su corte elegante y otorgan a su alzado una sensación de cierta inestabilidad provocada quizás por la escasa presencia estructural que se supone a este sistema.

Algunos de estos errores fueron corregidos en la colegiata de Olivares. Para empezar las columnas, casi idénticas a las sevillanas, se integran con mejor fortuna en el alzado del templo, tal vez porque se intercalan con mayor separación entre ellas (pares) y porque las arquerías superiores presentan un vuelo más elevado. A esto ayuda la introducción de trozos de entablamento con cornisas muy voladas, en la tradición andaluza, desde donde nacen las arcadas. Hay que tener en cuenta también que esta estructura culmina en una bóveda de cañón cortada por lunetos, el habitual sistema de cerramiento de nuestra arquitectura clasicista.

Así pues vemos en su nave principal una suerte de soluciones autóctonas combinadas sabiamente con un soporte que Resta trajo de Italia, en concreto, de su patria chica. No es difícil encontrar la progenie de las columnas pareadas en la arquitectura norteña de aquel país³⁵. Se trata de un sistema nacido de la combinación continuada del motivo palladiano o serliana que alcanzaría un notable éxito en Lombardía, Piamonte y Liguria. Ya en el siglo XVI sirvió para separar las naves de varias iglesias genovesas o fue empleado por Alessi en el palacio Marino de Milán o por Pellegrino Tibaldi –en este caso

³⁴ En su último codicilo afirmaba haber ostentado el cargo de maestro mayor de los RR.AA. por nombramientos sucesivos del segundo y tercer conde *ansi en las obras y traças dellas como en otras particulares de sus excellencias*, en MARÍN FIDALGO, 1988, p. 23.

³⁵ Por los motivos que siguen descartamos que el sistema binario de columnas empleado por Miguel Ángel en el vestíbulo de la biblioteca de San Lorenzo fuera un antecedente de este tipo de soluciones. Sobre

con las columnas dobles más separadas entre sí— en el patio del Colegio Borromeo de la ciudad de Pavía³⁶. La fórmula siguió vigente en estas latitudes un siglo después, como lo demuestra el patio de la actual Universidad de Génova de Bartolomeo Bianco, dando el salto casi de forma simultánea a ciudades tan lejanas entre sí como Toledo, Sevilla o Roma. En la primera llegó de la mano de Diego de Alcántara, quien a partir de 1583 las utilizó para articular el claustro procesional o de la Mona del monasterio de Santo Domingo el Real³⁷. En la Ciudad Eterna las columnas dobles fueron empleadas por Flaminio Ponzio en la fachada de la basílica de San Sebastiano Fuori le Mura, una fábrica reformada a iniciativa del cardenal Scipione Borghese a partir de 1607. Quiso pues el destino que dos de los comitentes más poderosos de Europa —por supuesto, don Gaspar de Guzmán en un registro inferior y diferente— dejaran sus obras en manos de arquitectos milaneses: Vermondo Resta y Flaminio Ponzio³⁸.

Pero además la solución adoptada por Resta venía como anillo al dedo al modelo de iglesia elegido por Olivares. La conversión en colegiata debió de provocar la sustitución del viejo edificio parroquial, cuyas características desconocemos, por uno más capaz y grandioso que hiciera honor a la categoría del tercer conde, ya por aquel entonces primer ministro de Felipe IV. Porque recordemos que los deseos de don Enrique sólo contemplaban la construcción de su capilla mayor con los anexos de un relicario, una sala para el capítulo y una estancia abovedada que sirviera como archivo. Se puede pensar incluso, a modo de sugerente hipótesis de difícil comprobación, que la elección de una planta longitudinal de tres naves separadas por columnas quisiera rememorar la disposición del templo romano que le había servido como prototipo, Santa María Maggiore³⁹. Y que por lo tanto el uso de columnas para separar las naves tuviera un valor

el complejo papel estructural de estos soportes en su relación en el muro, ver ACKERMAN, p. 103.

³⁶ VARRIANO, pp. 195 y 296.

³⁷ Como fuente de este sistema, en el caso toledano, se sitúa el mausoleo paleocristiano de Santa Costanza de Roma difundido por Serlio y Palladio, en MARÍAS, 1983-1986, t. II, pp. 45-46; y t. III, pp. 175-176. En este sentido se considera de “sabor” paladiano, aunque derivado de fuentes clásicas o italianas genéricas más que de la obra escrita o construida del teórico, en MARÍAS Y BUSTAMANTE GARCÍA, 1980, pp. 104-105.

³⁸ Sobre la biografía de Ponzio y su relación con las obras de Paolo V y Scipione Borghese, ver CREMA; HIBBARD, p. 97 y ss.; WITTKOWER, pp. 28-30; y COLIVA, pp. 396-397.

³⁹ Desde luego que habría que plantearse también cómo era el alzado interior de la iglesia de Santa María Maggiore en las primeras décadas del siglo XVII. Quizás del templo erigido en el siglo V por Sixto III, en sustitución de la primitiva basílica liberiana, lo que más fielmente se conservaba eran las dos filas de veinte columnas jónicas que separaban las naves. Además de su innegable calidad artística, su valoración simbólica aumentaba por el hecho de haber sido reaprovechadas de construcciones romanas. La cubierta de casetones de la nave principal construida en tiempos del papa Alejandro VI (1492-1503) es muy probable que sustituyera a un cerramiento anterior también de madera.

simbólico para los fundadores.

Vermondo Resta dejó este mundo la Navidad de 1625 no sin antes solicitar al conde-duque la protección para sus hijos⁴⁰. Le substituyó durante apenas cinco meses en la maestría del Alcázar Miguel de Zumárraga, a la sazón maestro mayor de la catedral y de la lonja de Sevilla; y poco más tarde su colega Jerónimo de Guzmán, un perfecto desconocido que sin pena ni gloria ejerció el empleo hasta 1628. Tal vez en este intervalo Zumárraga pudo haber intervenido en la supervisión de los trabajos de la colegiata. A falta de más noticias documentales sobre su construcción no sería descabellado pensar que la presencia en Sevilla de Giovanni Battista Crescenzi y Alonso Carbonel, en la primavera y verano de 1627, pudiera estar relacionada con estos quehaceres. No tenemos ninguna prueba de ello, tan sólo la noticia de las dos libranzas que el italiano cobró de la Casa del conde-duque por desplazarse a la ciudad hispalense⁴¹. La naturaleza de las intervenciones de Carbonel documentadas en el Alcázar —que tuvimos la ocasión de analizar en un capítulo precedente— no son de la entidad suficiente como para pensar que fueran el motivo principal de este viaje.

El único indicio que pudiera avalar esta suposición se encuentra en la misma data de la Casa del conde-duque donde se registraron los pagos a Crescenzi. Un poco más abajo se anota un abono, por libranza fechada el 16 de octubre de 1626, de 1.326.000 maravedíes de plata a favor del conde de Frankenburg, embajador en España del emperador, *por ciertas cosas que hubo de comprar en Alemania para el entierro del Conde Duque*⁴². Habida cuenta de que éste estaba previsto que se localizara en la capilla mayor de la colegiata es probable que el encargado de aprestarlo fuera el marqués italiano, que, no olvidemos, en estas mismas fechas hacía lo propio con los enterramientos reales del Panteón del Escorial. Además es de sobra conocida su anterior vinculación a las empresas decorativas de la capilla paolina de la basílica romana de Santa Maria Maggiore⁴³. La alta suma pagada por estas *cosas* —39.000 reales en plata, que con el

Pero quizás lo que más ha cambiado desde el siglo XVII hasta nuestros días sea la sensación de frialdad clasicista y académica que puede contemplar el visitante cuando pasea por su interior. Fue debida a la intervención de Ferdinando Fuga a mediados del Setecento y en lo que nos interesa afectó a las pilastras de las naves laterales que fueron puestas en correspondencia con los soportes de la central. Por lo tanto la actual simetría regular que presenta su interior no existía cuando el segundo conde de Olivares frecuentaba esta basílica, en PUSTKA, pp. 32-33.

⁴⁰ MARÍN FIDALGO, 1988, p. 19.

⁴¹ HERRERA GARCÍA, 1988, pp. 224-225.

⁴² *Ibidem*, p. 225.

⁴³ Las noticias documentales de esta relación con la fábrica paolina así como una valoración sobre

correspondiente premio de conversión alcanzarían una cantidad muy elevada en vellón—podría indicar la adquisición de manufacturas artísticas procedentes de aquel país.

Estas noticias hasta cierto punto inconexas se podrían completar con otra más de contenido incierto, pero no por ello menos interesante, que relaciona a dos marmolistas italianos con la Casa de Guzmán. El 13 de julio de 1630 el milanés Bartolomé Sombigo y el genovés Jacomo Semería cobraron 1.680 reales del tesorero del conde-duque en virtud de una libranza fechada el 8 de noviembre de 1629⁴⁴. Por desgracia el documento omite el concepto del pago que debió de estar relacionado con la profesión de estos maestros, más si cabe al comparecer como testigo el también marmolista Diego de Viana. No olvidemos además que Jacomo Semería y su hermano Juan Bautista formaron parte del grupo de maestros contratistas de la obra de cantería del Panteón; y que además el segundo fue uno de los encargados de tallar el sepulcro de la emperatriz María de las Descalzas⁴⁵. Eran pues maestros de plena confianza de Giovanni Battista Crescenzi.

Las obras de la colegiata de Olivares se ralentizaron hasta mediados de la década de los treinta. Fue entonces cuando recibirían un nuevo impulso gracias a la llegada del nuevo abad que venía a sustituir al fallecido don Francisco Fernández de Bertrán. En 1633 tomó posesión del cargo el doctor Francisco de la Calle, un personaje muy interesante que hasta entonces había sido cardenal de la iglesia de Santiago de Compostela y capellán de honor de Felipe IV. Su larga experiencia como canónigo fabriquero de la sede compostelana le permitió afrontar con conocimiento de causa la construcción de la capilla mayor del templo sevillano, reactivada a partir de 1637⁴⁶. En poco tiempo se cerraron sus bóvedas y se comenzaron las gestiones para la adquisición del mobiliario que vestiría sus paredes.

Los pormenores seguidos para la contratación de la sillería de coro reflejan el alto grado de independencia que el nuevo abad gozaba en estas tareas artísticas⁴⁷. A pesar de la

su trayectoria en las obras pontificias de la segunda década del siglo XVII, en SPEZZAFERRO, 1985, pp. 52-53 y 62-63.

⁴⁴ AHPM, pr. 4373, f. 720 (13-VII-1630).

⁴⁵ Conocemos su intervención en las Descalzas gracias a una deuda de 16.000 reales computada en el testamento de Antonia Verri, viuda de Juan Bautista Semería, en AHPM, pr. 6061, fs. 42-43 (5-VI-1643).

⁴⁶ Originario de una influyente familia granadina, inició su carrera religiosa bajo la protección de don Maximiliano de Austria, arzobispo de Santiago de Compostela desde 1603. Durante casi treinta años el doctor Francisco de la Calle permaneció en la ciudad gallega, primero como canónigo y mayordomo particular del prelado y luego, tras la muerte de éste, como canónigo fabriquero y vicario particular. Un resumen de su trayectoria en Santiago, en GOY DIZ, pp. 106-110.

⁴⁷ GIL-BERMEJO, 1984, pp. 176-177; y GOY DIZ, pp. 113-114.

existencia de buenos y afamados talleres de escultura en la capital sevillana, el prelado prefirió encargar esta obra, además de una custodia y un banco de retablo, al escultor gallego Bernardo Cabrera; un viejo conocido que había participado en la traza y ejecución del retablo de la capilla de las Reliquias de la catedral compostelana cuando Calle era su fabriquero. Tras unas largas negociaciones llevadas a cabo desde Santiago por su sobrino don Gabriel de la Calle y Heredia, Cabrera se comprometió a fabricar la sillería en su taller compostelano, uno de los más importantes de la región, y a trasladarse personalmente a la colegiata de Olivares para supervisar su instalación. Los embalajes que contenían sus piezas fueron transportados por barco de Corcubión (La Coruña) a Sevilla, vía Sanlúcar de Barrameda; y por tierra, a la villa del Aljarafe.

Vista desde nuestra perspectiva actual, las circunstancias especiales que rodearon el contrato de esta sillería de coro —hoy en día situada en el primer tramo de la nave mayor, a los pies del templo— no se corresponden con el interés que despierta su arquitectura. Su escasa decoración, la disposición y hechura de los sitiales, y la articulación del orden corintio no suponen ninguna novedad en el medio sevillano y menos aún en el contexto de la arquitectura de la madera desarrollada en Galicia durante la primera mitad del siglo XVII⁴⁸. Bernardo Cabrera introdujo en los fustes de las columnas las estrías helicoidales: en el tercio inferior, en el caso de las que dividen el alzado de la sillería alta ($2/3$ estrías rectas + $1/3$ estrías helicoidales); y en el centro de la división tripartita de las dos columnas de orden compuesto se resaltan la cátedra central ($1/3$ estrías rectas + $1/3$ estrías helicoidales + $1/3$ relieves decorativos). En estas últimas una confección desfasada que recuerda las tradicionales fórmulas del retablo romanista vigentes todavía en la periferia peninsular. En definitiva un bagaje escaso para un artífice como Cabrera que pasa por ser el introductor de las columnas salomónicas en España. Su estimación artística no justifica por sí sola que esta sillería —primera que ejecutaba el taller del gallego— fuera contratada en un centro tan alejado de la colegiata de Olivares, que en poco o en nada tenía que envidiar a las producciones sevillanas o madrileñas. El conocimiento de la obra del gallego o una simple cuestión de confianza debieron de motivar este encargo personal del doctor Francisco de la Calle.

Con estas escasas e incompletas noticias sobre la fábrica de Olivares, no exentas de sugerentes incógnitas, resulta casi imposible llegar a unas conclusiones medianamente

⁴⁸ A la vista de otros ejemplos anteriores de sillerías corales ejecutadas en Galicia, en GOY DÍZ, p. 115.

aceptables. Una de las más clara apuntaría hacia la existencia de un cierto interés de don Gaspar de Guzmán por la arquitectura de raigambre italiana. La opción manierista encarnada por Vermondo Resta, poco novedosa en el contexto andaluz, fue la preferida para abordar las obras de mejora en el Alcázar de Sevilla y la construcción *ex novo* de la colegiata de Olivares. En este caso la concesión de la categoría colegial en 1624 serviría de punto de partida para la adopción de un nuevo plan más ambicioso que pudo haber tenido como modelo la basílica esquilina. De ser así, muerto Resta, la presencia de Crescenzi en Sevilla alcanzaría su máxima significación al tratarse de un perfecto conocedor de las últimas novedades decorativas aplicadas en la capilla paolina y por ser el responsable de la obra del Panteón del Escorial. Más si cabe en esta segunda dimensión después del inesperado fallecimiento de la hija del conde-duque, doña María de Guzmán, marquesa de Heliche, en julio de 1626 pocos meses antes de la adquisición de las cosas importadas por el embajador imperial. Los cuerpos de la desdichada y de su hija muerta al poco de nacer fueron depositados temporalmente en la iglesia del convento de Santo Tomás de Madrid, a la espera de ser trasladados al futuro panteón familiar de Olivares a donde nunca llegarían pues en 1645 serían enterrados en Loeches.

El interés de don Gaspar por su capilla sevillana decaería en la década de los treinta en beneficio de otras fundaciones eclesiásticas que le reportaron tanto prestigio social como dispendios económicos. No debieron ayudar tampoco la falta de numerario y el largo pleito entablado con la sede arzobispal sevillana por la jurisdicción eclesiástica de las villas y lugares del Aljarafe, que se suponían, merced a la bula papal de 1624, bajo la mitra del abad de Olivares. En buena medida se puede decir que la colegiata de Olivares empezó a pagar con la indiferencia de su patrono un cambio de política señorial conducente a potenciar la Casa de Sanlúcar la Mayor, como parte principal del mayorazgo que heredaría su hijo natural y lugar de enterramiento del fundador del ducado. De todo ello se pudo “beneficiar” el abad don Francisco de la Calle a la hora de programar las últimas decoraciones del templo, en las que poco o nada tuvieron que ver los artífices cortesanos y sevillanos que tradicionalmente se asocian al mecenazgo del conde-duque.

3. LAS NUEVAS FUNDACIONES (1623-1640).

Cuando en mayo de 1642 don Gaspar de Guzmán se decidió a otorgar su testamento tenía el derecho a establecer el enterramiento de su familia en no menos de ocho capillas de su propiedad repartidas en Andalucía, Ávila y Madrid. Su deseo de

prescindir del panteón de Olivares y de crear el de la Casa de Sanlúcar la Mayor como primer duque de este título redujo las posibilidades a sólo una de ellas, la iglesia del convento de carmelitas descalzas de esta localidad sevillana. Una construcción modesta y austera, acorde con el espíritu de su comunidad, que el valido debió de considerar inadecuada a la grandeza del nuevo linaje. Por ello dejó por escrito su última voluntad de crear una nueva fundación en un territorio del Aljarafe sevillano adquirido en 1627 e incorporado al mayorazgo de Sanlúcar un año después, en San Juan de Aznalfarache (o Alfaraache, como se decía entonces). En concreto, se trataría de un convento de la orden de San Jerónimo.

En esta realidad fundacional, constituida en 1642 por una docena de patronatos, se inserta el convento de dominicas de Loeches. La compra del lugar y el establecimiento del patronato formarían parte de un complejo proceso fundacional condicionado por los objetivos patrimoniales y los intereses “políticos” del conde-duque de Olivares. Éstos no fueron siempre los mismos, variaron de forma notable a lo largo de los años veinte y treinta al ritmo marcado por los avatares personales que afectaron a nuestro protagonista, en especial los relacionados con su frustrada descendencia. A excepción de la capilla mayor de la colegiata de Olivares, heredada de su padre, los derechos del resto fueron adquiridos por el propio don Gaspar de Guzmán en el contexto de una larga carrera de fundaciones y adquisiciones de patronatos que comenzó poco tiempo después de convertirse en el primer ministro de Felipe IV y finalizó en las postrimerías de su vida.

El aspecto derivado de este proceso que más nos interesa, claro está, es el arquitectónico. El análisis de las circunstancias históricas que rodearon cada una de estas fundaciones servirá para rastrear cuáles fueron los intereses que pudieron conformar la elección edilicia —si es que la hubo— del conde-duque de Olivares, siempre antes de la construcción de la iglesia y convento de las dominicas de Loeches, el objetivo último de nuestro estudio.

Uno de los motores principales que movió la incipiente carrera de adquisiciones del valido fue la necesidad de acrecentar su patrimonio en proporcionada relación con su renovado prestigio social, en especial, desde su recién estrenada Grandeza de España. Cumplido el deseo que tanto había anhelado su padre, era el momento de incorporar nuevos señoríos a sus mayorazgos y de lustrarlos con patronatos religiosos. A este interés por aumentar su prestigio social respondieron una serie de operaciones, totalmente

improductivas y gravosas para su hacienda, que se fechan entre 1623 y 1628⁴⁹. Más que nunca nobleza y riqueza unían sus caminos bajo la premisa de que con ésta no era difícil conseguir aquélla. El mejor ejemplo de ello lo tenía el conde-duque en su antecesor en el valimiento. Al final de su vida el duque de Lerma atesoraba una retahíla de patronatos en monasterios, iglesias, hospitales, colegios y religiones⁵⁰.

De 1623 data la adquisición del patronazgo perpetuo del Colegio de Santa María de Jesús, el estudio y universidad de Sevilla conocido también con el nombre de "Maese Rodrigo"⁵¹. A cambio de quinientos ducados de renta eclesiástica anual, don Gaspar se hizo con el derecho a presentar dos becas de estudiantes y con otras prerrogativas de rango honorífico como la de poder enterrarse y situar sus escudos en el cuerpo y capilla mayor de la iglesia colegial. La concesión poco tiempo después de la categoría de Colegio Mayor, a instancias del valido, logró potenciar la institución y promocionar a sus graduados en la administración al mismo nivel que los provenientes de los Colegios Mayores de Salamanca y Valladolid⁵². Éste fue el verdadero motivo de esta fundación que debió reportarle una buena ración de prestigio entre sus paisanos.

En este mismo registro habría que analizar otros tres patronatos establecidos pocos meses después en tierras andaluzas: el de Nuestra Señora de la Consolación de Utrera (7-IV-1623), el de los capítulos de la provincia de Andalucía de los franciscanos descalzos de San Diego de Alcalá (6-X-1623) y los de la misma provincia de la orden de la Santísima Trinidad (13-I-1624). Desconocemos si las condiciones del primero incluían la propiedad de la capilla mayor de la iglesia del convento de mínimos que acogía la famosa Virgen sevillana⁵³. Lo cierto es que don Gaspar de Guzmán se hizo con este patronato un año después de que viera la luz un opúsculo sobre el santuario escrito por el licenciado

⁴⁹ Conclusión a la que se llega tras analizar su política de adquisiciones en un primer periodo que abarcaría desde 1622 hasta 1628, en HERRERA GARCÍA, 1990, p. 245.

⁵⁰ En concreto casi treinta cinco patronatos de conventos e iglesias parroquiales distribuidas en sus territorios y en la capital; los del capítulo provincial de San Pablo de los franciscanos descalzos y de todos los conventos de la orden de Santo Domingo en la provincia de España; y la provisión de cátedras en la Universidad de Salamanca y en el Colegio Mayor de Alcalá de Henares, en RAH, ms. 9-430, fs. 80 r.º-87 v.º (27-III-1622). Una distribución de patronatos (conventos, órdenes y universidades) que se repetirá en la política adquisitiva del conde-duque, aunque en menor proporción.

⁵¹ AHPM, pr. 1718, fs. 398-412 (29-V-1623); y fs. 263-269 (19-XI-1623), citado por HERRERA GARCÍA, 1990, p. 128, nota 32.

⁵² ELLIOTT, p. 52; y HERRERA GARCÍA, 1990, pp. 128-129.

⁵³ Nada se dice sobre este patronazgo del conde-duque en el artículo dedicado al santuario de Nuestra Señora de la Consolación, en RÍO SOTOMAYOR, pp. 162-168.

Rodrigo Caro, en el que trazó la historia, milagros y veneración de la imagen⁵⁴. A partir de entonces Utrera redoblaría su fama gracias a la defensa de su origen romano que el citado erudito mantendría en el contexto de la polémica del falso cronicón de Flavio Lucio Dextro⁵⁵. En los otros dos casos Olivares extendía la influencia de su Casa al ámbito andaluz de estas órdenes en un afán por consolidar su prestigio y, tal vez, de allanar el camino a futuras fundaciones conventuales. El más claro era el de los franciscanos descalzos, por ser San Diego de Alcalá patrón de la Casa de Guzmán. La adquisición del patronato de sus capítulos fue el preludio de la fundación de un convento de la orden en la villa de Olivares (I-II-1626)⁵⁶, bajo la advocación de la Expectación de Nuestra Señora en clara y piadosa alusión —prueba evidente de la profunda religiosidad de sus padres— al embarazo de María de Guzmán, marquesa de Heliche⁵⁷. Sus primeros moradores se alojaron en unas casas próximas al palacio de los condes, a la espera de la construcción del nuevo convento, pero los sucesivos fallecimientos de la criatura, al poco de nacer, y de su madre debieron de enfriar los ánimos de los patronos hacia esta fundación que, sin pena ni gloria, permaneció en este improvisado alojamiento hasta 1639. Fue entonces cuando los frailes se trasladaron a las casas de Castilleja de la Cuesta que habían quedado deshabitadas tras el traspaso de las monjas dominicas de esta localidad al nuevo cenobio de Loeches. Estas idas y venidas son un buen ejemplo de la política, cambiante y hasta cierto punto oportunista, seguida por los Olivares en materia fundacional.

En el caso de los trinitarios andaluces —a la espera de encontrar nuevas noticias

⁵⁴ CARO, 1922.

⁵⁵ Don Rodrigo Caro dejó inédito el *Memorial de la villa de Utrera* que en 1883 publicó don Marcelino Menéndez Pelayo con un interesante prólogo sobre el autor y su obra. Por cierto que en el mismo se analiza la relación epistolar que Caro y Francisco de Rioja mantuvieron en 1634 y 1635 a propósito de unas pretensiones que deseaba hacer buenas ante el conde-duque de Olivares, a quien dedicó sus *Antigüedades de Sevilla*, en CARO, 1883, pp. XIII-XVIII. Sobre la personalidad y obra de Rodrigo Caro en el contexto de la academia de Francisco Pacheco, ver BROWN, 1981, pp. 47-50.

⁵⁶ JESÚS MARÍA, pp. 599-602; y AMORES MARTÍNEZ, pp. 439 y 442.

⁵⁷ Al respecto hay que llamar la atención sobre una noticia proporcionada por Francisco Pacheco en su *Arte de la pintura*. Cuenta el pintor y teórico sevillano que en 1625 Juan Gómez de Mora le encargó, de parte de la condesa de Olivares, el dorado y estofado de una imagen de Nuestra Señora de la Expectación por un montante de 2.000 reales. Tras esmerarse en su ejecución con los mejores materiales que pudo hallar la remitió a la Corte, donde Eugenio Cajés valoró su trabajo en 5.500 reales. Para no ser tachado de haber encarecido su labor sin fundamento, invitaba a contemplar los resultados en Olivares, en el altar mayor de el convento de recoletos de San Francisco que fundó allí la condesa, y a donde se traxo, en PACHECO, p. 463. Tras el traslado de la fundación franciscana a las casas de Castilleja de la Cuesta, la imagen pasó a presidir el improvisado oratorio hasta la construcción de la definitiva iglesia, consagrada el 11 de junio de 1702. La exclaustración de principios del siglo XIX y el posterior derribo del convento dispersaron sus bienes muebles en las dos parroquias de esta localidad. La escultura de Nuestra Señora de la Concepción pasó a la iglesia de Santiago, donde hoy en día se conserva y es conocida como Nuestra Señora de la O, en AMORES MARTÍNEZ, pp. 437 y ss.

documentales que confirmen una hipotética fundación de uno de sus conventos— le darían buenos réditos a su patronazgo en 1627 con la publicación de una estampa compuesta, dibujada y grabada por Francisco de Herrera “el Viejo”⁵⁸. Sirvió para dedicar a su poderoso patrón —representado en actitud de orar ante las santas Rufina y Justa, junto a su mujer y los reyes— las conclusiones que iban a solemnizar la elección del provincial de la Bética.

Estas fundaciones de 1623-1624 sirvieron para dar lustre al primer acrecentamiento del mayorazgo de Olivares, protocolizado el 10 de octubre de 1624 con la principal novedad de la incorporación del lugar y señorío de Sanlúcar la Mayor⁵⁹. El llamamiento a la sucesión recayó en su hija, la citada María de Guzmán, recién nombrada marquesa de Heliche como primogénita de su Casa, que casaría pocos meses después con don Ramiro Pérez de Guzmán, marqués de Toral.

En los primeros días del mes de enero de 1626 el nuevo duque de Sanlúcar realizó tres nuevas operaciones que debieron de reportarle nuevas dosis de reputación. Dos de estas fundaciones recayeron sobre comunidades educativas de la capital establecidas con anterioridad: el Colegio de San Jorge, Seminario de los Ingleses, regentado por los jesuitas⁶⁰; y el de Santo Tomás de Aquino, perteneciente a los dominicos⁶¹. La tercera fue una fundación *ex novo* de un convento también de la orden de Santo Domingo —del que nos ocuparemos en el apartado siguiente— que se levantaría en Castilleja de la Cuesta, una población de su jurisdicción⁶². Las tres pasaron a engrosar el nuevo aumento de mayorazgo, denominado de Sanlúcar, que su titular instauró en diciembre de 1628.

Empezando por los patronatos madrileños decir que a cambio de las habituales misas, sufragios y otras preeminencias el conde-duque se comprometió a tramitar para el primero la exención perpetua de huésped de aposento que recayera en los inmuebles de su propiedad; y para el Colegio de su querida orden de Santo Domingo, una renta también perpetua de 4.000 ducados anuales. En ambos casos se hacía con el patronato de las respectivas capillas mayores con el derecho a colocar sus entierros, bultos, retablos,

⁵⁸ Un ejemplar de la estampa, en BNM, inv. 14.547. Sobre el contenido de la misma, ver MARAÑÓN, 1945, fig. 28; y MARTÍNEZ RIPOLL, pp. 92 y 247-248.

⁵⁹ AHPM, pr. 1718, fs. 685-699 (10-X-1624). Sobre esta escritura, ver ELLIOTT, p. 179; y HERRERA GARCÍA, 1990, pp. 135-138.

⁶⁰ AHPM, pr. 2341, fs. 768-780 (6-I-1626), citado por HERRERA GARCÍA, 1990, p. 155.

⁶¹ AHPM, pr. 1718, fs. 1147-1174 (6-I-1626), citado por HERRERA GARCÍA, 1990, pp. 164-165.

⁶² AHPM, pr. 2039, fs. 15-39 (5-I-1626), citado por HERRERA GARCÍA, 1990, pp. 153-154.

tribunas y escudos. No nos consta que su nuevo titular hiciera uso de estas prerrogativas en la iglesia del Colegio de San Jorge que se ubicaba entre la calle del Príncipe y la del Lobo (actual calle Echegaray), en el solar donde hoy se levanta la iglesia de la Congregación de San Ignacio. Del viejo templo derribado en el siglo XIX —que ni tan siquiera se distingue en el plano de Texeira tal vez por su modesta arquitectura— se desconoce casi todo. Tan sólo en la guía de Madrid atribuida al escultor Felipe de Castro se alude a la existencia de un cuadro de San Jorge considerado de Claudio Coello o de su escuela⁶³.

Detrás de la adquisición del Colegio de Santo Tomás pudo haber una cierta intencionalidad política, una especie de apoyo expreso a la labor docente de la orden que trataba de atemperar las críticas y el malestar que había producido en su seno la creación de los Estudios Reales en el Colegio Imperial regentado por la Compañía de Jesús⁶⁴. Lo cierto es que su iglesia es una de las grandes desconocidas de la capital gracias a la carencia casi total de documentos relativos a su construcción y a la sucesión de incendios que no tardaron en arruinarla. Alcanzó gran celebridad en su tiempo por custodiar en una de sus capillas la imagen de Nuestra Señora del Rosario, de gran devoción para el pueblo de Madrid; y por ser la sede de la cofradía de los Siete Dolores instituida por la emperatriz María.

Como en tantas fundaciones de esta naturaleza, su historia se inició con un modesto templo, bendecido en 1569, que dependería hasta 1584 de una vicaría del convento de Atocha⁶⁵. En este último año su primer prior, fray Andrés de Caso, concertó la construcción de la nueva iglesia con Francisco Lozano según las trazas de Juan de Valencia⁶⁶. El primer patronato de su capilla mayor fue propiedad desde 1591 de una vieja conocida, doña Magdalena de Guzmán, II marquesa del Valle, quien llegó a enterrar en ella a su marido, don Martín Cortés, y a otros familiares. Pero no pudiendo cumplir con el compromiso adquirido acabó por renunciar a su propiedad el 14 de agosto de 1613, trasladando pocos días después los cuerpos de sus deudos al convento de la Merced⁶⁷.

⁶³ CORRAL, p. 70.

⁶⁴ Sobre los motivos que llevaron a esta fundación en el Colegio Imperial, ver ELLIOTT, p. 199.

⁶⁵ Para su historia nos basamos en el manuscrito que fray Antonio Martínez Escudero escribió entre 1783 y 1807, publicado en 1900 por su propietario Francisco Viñals, en MARTÍNEZ ESCUDERO, pp. 17-18. Con algunas imprecisiones se sigue al anterior, en HOYOS, pp. 329-338.

⁶⁶ BARRIO MOYA, 1984, p. 519.

⁶⁷ MARTÍNEZ ESCUDERO, p. 23. Claro está que el traslado se realizó a la capilla mayor del convento de la Merced que doña Mencía de la Cerda, III marquesa del Valle adquirió el 6 de abril de 1611. Las

Tras casi trece años sin titular, el patronato fue adquirido en 1626 por el conde-duque de Olivares⁶⁸. Desconocemos con exactitud cómo se encontraba la construcción de la iglesia en aquella época. La escritura de fundación no aporta información al respecto. Según el cronista de la orden, su capilla mayor se empezó a edificar el 8 de noviembre de 1611 con mucha lentitud debido a la escasez de fondos, que tuvo que agravarse tras la renuncia de la marquesa del Valle, y al primer incendio que echaría por tierra lo construido hasta entonces. Debió de ser entonces cuando ambas partes se avinieron a modificar las condiciones del patronazgo en una nueva escritura otorgada el 17 de noviembre de 1633⁶⁹. El cambio sustancial afectó a su dotación que fue reducida de 4.000 a 2.500 ducados de renta, moderándose asimismo las condiciones y obligaciones de la comunidad no sin cierta oposición manifestada por algunos religiosos. Martínez Escudero justifica esta alteración con la prohibición papal de anexas beneficios eclesiásticos a conventos religiosos y la decisión del rey de no otorgar ventajas equivalentes⁷⁰. Pero tal vez detrás de esta medida se escondan las habituales dificultades de disponible que padecía la hacienda del valido.

El caso es que la planta de la nueva iglesia debía de estar muy perfilada cuando se otorgó esta segunda escritura de patronazgo pues en ella se alude de forma muy concreta a la disposición de su capilla mayor. Los dominicos consiguieron la aprobación del valido *viendo visto la planta de la capilla mayor* para construir en sus entrañas una segunda bóveda de enterramiento al lado de la principal, con la condición de que tuviera un acceso independiente y fuera ocupada por *personas principales y de calydad*. De este modo, sin menoscabar el derecho del patrono a usar su panteón, se aseguraban más ingresos con la venta de nuevas sepulturas que resarciría la reducción de rentas. Además esta circunstancia sería posible ya que, según una de las condiciones, la capilla mayor que iba a levantarse sería *muy capaz*⁷¹. Está claro pues que el conde-duque aceptaba compartir el espacio funerario de la iglesia del Colegio de Santo Tomás porque no pasaba por su cabeza establecer en ella el panteón de su familia. Más bien parece que sólo aspiraba a

circunstancias de esta compra fueron analizadas en el apartado referido a los retablos de esta capilla mayor contratados por Alonso Carbonel, en el capítulo IV de esta monografía, con una nota dedicada a discriminar la personalidad de estas dos célebres mujeres que compartieron este título durante varios años.

⁶⁸ Se hace eco de la noticia LEÓN PINELO, p. 267.

⁶⁹ AHPM, pr. 2056, fs. 709-762 (17-XI-1633). Su contenido es comentado, en MARTÍNEZ ESCUDERO, pp. 36-41.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 36.

⁷¹ AHPM, pr. 2056, f. 713 (17-XI-1633).

mantener el lugar lo más dignamente posible mientras sirviera de depósito temporal para los cuerpos de su hija y su nieta.

La primera piedra de la nueva iglesia se colocó en abril de 1635, en el transcurso de una ceremonia a la que asistieron Felipe IV y don Gaspar de Guzmán⁷². Los trabajos debieron de caminar con suma lentitud, hasta que la caída y el posterior retiro del conde-duque provocó una reconsideración de la viabilidad del proyecto ya que

*(...) la dicha obra no se podía proseguir según la forma y planta con que se había comenzado, así por no haber salido tan a propósito, como al principio pareció, como por ser de excesivo gasto*⁷³.

La propuesta fue planteada por la comunidad a los herederos de don Gaspar, que, previa consulta con José González, reconocieron los inconvenientes y aceptaron el cambio de proyecto siempre y cuando se escogiese como nueva planta la del templo más aventajado de la capital. En apenas dieciséis meses, siguiendo al cronista de la orden, se deshicieron los cimientos que estaban sacados y se abrieron las nuevas zanjas⁷⁴. El pavoroso incendio de 1652 debió de retrasar una vez más esta construcción. Las obras de la iglesia, a excepción de su capilla mayor, se terminaron en el mandato del prior Diego Ramírez (1652-1658). La azarosa historia de este convento se vio incrementada por el desplome de la cúpula del crucero en 1726, poco tiempo después de que fuera cerrada por José Benito de Churriguera⁷⁵; y por un nuevo incendio en 1756. Antonio Ponz describió la iglesia como *espaciosa y de buena planta*, cargando las tintas de su gusto académico contra las decoraciones barrocas⁷⁶. Al parecer un último incendio acabó en 1875 con la iglesia y el convento que se levantaban a pocos metros de la Cárcel Real.

¿Quién fue el responsable de la traza de la nueva iglesia de Santo Tomás? Por desgracia no nos ha llegado ninguna noticia sobre los responsables de esta fábrica. Resulta extraño que, conocidos los testamentos y otras memorias de muchos maestros de obras que trabajaban en Madrid en aquellos años, ninguno se relacione con ella; ni tan siquiera

⁷² LEÓN PINELO, p. 302.

⁷³ MARTÍNEZ ESCUDERO, p. 55.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ Tal vez con las trazas de Manuel Torija, a quien habría que atribuir también la terminación de su capilla mayor, en LLAGUNO Y AMÍROLA, t. IV, p. 105; y TOVAR MARTÍN, 1975, pp. 312-313.

⁷⁶ PONZ, t. V, p. 61.

los que se aplicaron en otras construcciones del conde-duque, como Cristóbal de Aguilera o Juan de Aguilar. Pudiera ser que la ejecución del proyecto recayera sobre algún artifice de la orden dominica. El cronista Martínez Escudero relata los supuestos milagros (caídas, derrumbes, etc... sin víctimas) sucedidos durante el transcurso de los trabajos, que pudo leer en una relación de la época que atribuyó al maestro de obras fray Francisco Giraldo, un perfecto desconocido para la historiografía artística. De ser así tampoco se puede descartar que la traza hubiera salido de la mano de algún fraile de la orden de Santo Domingo. Pero, como fundación del conde-duque, sería más lógico pensar que el responsable del proyecto fuera su arquitecto de confianza⁷⁷. Apenas unos días después de ser colocada la primera piedra, el citado Aguilera suscribió la escritura de obligación para la construcción de la iglesia y convento de las dominicas de Loeches, según la traza y supervisión de Alonso Carbonel, que también por estas fechas dirigía las obras de ampliación del palacio del Buen Retiro. Tal vez por intercesión de Olivares consiguió que su sobrino fray Tomás Carbonel profesara en el cenobio madrileño en 1637. La vinculación con el convento de Santo Tomás existió años más tarde pues en 1654 el arquitecto manchego se encargaría de dar la traza del retablo de una de sus capillas adquirida por don Fernando Ruiz de Contreras, consejero de Indias y secretario del Despacho Universal⁷⁸. Sea como fuere la penuria documental que rodea a esta fábrica y la carencia de testimonios gráficos hace imposible el estudio de las características del templo primitivo diseñado en los primeros años de la década de los treinta.

No terminó aquí la fiebre fundadora de don Gaspar de Guzmán. En la década de los treinta adquirió el patronato del convento de Santa Teresa de Ávila (21-IV-1631), de la religión de San Basilio en la provincia de Castilla (27-VIII-1634), de un convento de esta orden en la villa de Aznalcóllar (27-VIII-1634); y del convento de dominicas de Loeches, cuya historia analizaremos por separado en el siguiente apartado. En los dos últimos casos se trataba de fundaciones nuevas –aunque con matices en el convento madrileño— que necesitarían la construcción de una iglesia y de las consiguientes dependencias monásticas; y se realizarían gracias a un permiso concedido expresamente para tal efecto por Felipe IV⁷⁹. El andaluz estaba previsto que se situara en el corazón de los territorios

⁷⁷ Esta posibilidad ya fue apuntada, en BARBEITO, 1999, p. 24.

⁷⁸ PUERTA ROSELL, p. 352.

⁷⁹ El permiso para fundar dos convento de las órdenes que el conde-duque quisiere se concedió unos días antes de que se escriturase la fundación basilia, en AHN, Consejos, leg. 13.249, exp. 67 (22-VIII-1634).

adquiridos por el conde-duque en 1627 y que una Real Cédula del 30 de enero de 1632 había convertido en cabeza del condado de Aznalcóllar, título que a partir de entonces ostentarían los primogénitos de la Casa de Sanlúcar la Mayor. Por estas fechas ya se vislumbraba la intención de hacer pasar su sucesión directa al ducado de Sanlúcar, en detrimento de la Casa de Olivares. Con fundaciones como ésta trataba de potenciar esta opción que quedaría instituida años más tarde en el denominado mayorazgo del bastardo que, como su nombre indica, recaería en Julián Valcárcel⁸⁰.

La adquisición del patronato del convento de Santa Teresa de Ávila responde a unas motivaciones diferentes. Se realizó en unas circunstancias especiales que favorecieron la operación. Su construcción había comenzado en 1629, en el mismo lugar donde había nacido y vivido la Santa, gracias al entusiasmo y empeño del obispo de la ciudad don Francisco Márquez de Gaceta, primer patrono de la fundación⁸¹. La falta de recursos y tal vez el interés de los carmelitas favorecieron el traspaso de esta responsabilidad a otro titular con mayores posibilidades económicas y “políticas”. De este modo el 21 de abril de 1631 el conde-duque de Olivares asumió su patronato a cambio de facilitar unas concesiones editoriales a los carmelitas⁸². Con ello los religiosos se aseguraban una fuente de ingresos para continuar las obras del convento según las trazas del arquitecto de la orden fray Alonso de San José, tal y como se afirma en la escritura de fundación⁸³. Don Gaspar se reservaba además la posibilidad de situar sus enterramientos, bultos, letreros, etc... en la capilla mayor de la iglesia, con la condición expresa de poder fijar sus armas en lo más alto de la fachada principal, tal y como hoy lo podemos contemplar. Quizás ésta sea la clave para analizar los motivos de esta operación, la de aumentar su prestigio al asociar su linaje con la fama y devoción que la Santa despertaba en aquel tiempo. Lo cierto es que en toda su construcción no se documenta la presencia de ningún arquitecto que representara los intereses del ministro, que ni tan siquiera acudió a

⁸⁰ Sobre las circunstancias de este mayorazgo, ver HERRERA GARCÍA, 1990, pp. 182-184.

⁸¹ El relato de las primeras gestiones llevadas a cabo por el prelado abulense, en SAN JERÓNIMO, pp. 504-507. Sin novedades siguen al anterior, en IGLESIA, pp. 36-38.

⁸² Les haría donación del privilegio de impresión en los reinos de Aragón, Cataluña y Valencia de las cartillas de la doctrina cristiana y del calendario del rezo anual, que Felipe IV le había concedido; y se preocuparía de gestionar ante el monarca la misma autorización para el reino de Portugal, en AHPM, pr. 6165, fs. 1056-1062 (21-IV-1631), citado por VERDÚ BERGANZA, 1996, t. I, pp. 132-133. Con esta escritura se adelantaba en tres años la fecha de otorgamiento de este patronato, que hasta entonces se creía establecido en 1634, según las noticias de SAN JERÓNIMO, p. 509.

⁸³ AHPM, pr. 6165, f. 1060 vº.

la inauguración del templo celebrada el 15 de octubre de 1636⁸⁴.

Cinco días después de conseguir el permiso real para fundar dos conventos, el conde-duque llevó a cabo una operación doble con los monjes de la orden de San Basilio, en su versión del Tardón. Fue ésta una opción encarnada por el monasterio y congregación fundados en las montañas de Sierra Morena por el padre Mateo de la Fuente allá por el año de 1557. Sus monjes buscaban la perfección evangélica en la vida contemplativa y en el trabajo manual, aislados entre la naturaleza y alejados de la civilización. Desde 1603 constituían una provincia propia constituida por cuatro comunidades (desiertos)⁸⁵. Pues bien parece ser que el conde-duque trató de fundar la quinta —sin mucho éxito, como enseguida veremos— en los términos de su villa de Aznalcóllar. La escritura fue ratificada el 27 de agosto de 1634 por el nuevo patrón y por fray Juan de los Mártires, monje profeso de la sagrada religión del Tardón y apoderado del padre provincial⁸⁶. El mismo día y ante el citado fraile basilio, don Gaspar adquiría el patronato de la religión de San Basilio en la provincia de Castilla a cambio de una renta anual de cien ducados⁸⁷.

Según las condiciones acordadas el edificio conventual debería estar acabado en toda perfección en seis años, con una prórroga de dos más en caso de no lograrlo. Don Gaspar aportaría 2.000 ducados en dos plazos para el inicio de la construcción y una renta anual de 500 ducados más situada en Sevilla o su tierra. En compensación, además de las prerrogativas de orden espiritual, el conde-duque podría situar en la capilla mayor sus enterramientos con las acostumbradas disposiciones. Los monjes del Tardón se comprometían además a que *se a de haçer una planta que an de remitir a su excelencia y bista y aprovada se a de disponer*⁸⁸. Ello supone que tal vez, dadas las especiales características de la orden, el conde-duque dejó en manos de sus responsables la elección de la traza que mejor se adaptara a sus necesidades. Pero para nuestro caso no tiene la menor importancia ya que esta fundación nunca se llevaría a cabo, sin que exista ningún

⁸⁴ Cuatro días antes dio un poder para tomar posesión real del patronato a favor de don Alonso Pérez de Guzmán, patriarca de las Indias, arzobispo de Tiro y capellán mayor de SM, en AHPM, pr. 6188, f. 1064 (11-X-1636). Además representaría al rey y a su valido en los actos de inauguración de la iglesia, según se narra en SAN JERÓNIMO, p. 511.

⁸⁵ Sobre la orden de San Basilio en España un resumen histórico, en BENITO Y DURÁN, 1972, pp. 196-198. Gracias a una pequeña reseña escrita en 1772 por el padre Vicente de San Antonio, abad del monasterio de San Miguel de Brena, se puede reconstruir la historia del Tardón, en BENITO Y DURÁN, 1973, pp. 177-201; e IDEM, 1977, pp. 223-267.

⁸⁶ AHPM, pr. 2058, fs. 281-295 (27-VIII-1634), citado en HERRERA GARCÍA, 1990, p. 170.

⁸⁷ Ibidem, fs. 273-279.

⁸⁸ Ibidem, f. 282 r.º

documento que ratifique el inicio de su construcción. Desconocemos las causas que pudieron llevar a este cambio de opinión. Tal vez la hacienda de don Gaspar, maniatada en su crónica falta de liquidez, fue incapaz de soportar esta nueva carga que habría coincidido en el tiempo con las obras del convento de las dominicas de Loeches y de la colegiata de la villa de Olivares. Una carga que se suponía muy pesada pues el nuevo convento tenía previsto acoger a una comunidad que nunca habría de tener menos de cincuenta monjes. Como tantas veces sucediera en la vida del ministro, sus deseos no se harían realidad por una suerte de megalomanía que le acompañaría hasta la muerte. Tampoco hay que descartar que los problemas internos que aquejaban a los basilios hubieran afectado a esta nueva fundación, que no haría más que reforzar la posición del Tardón, desvinculado en 1603 de la provincia de Castilla no sin producir ciertas tensiones en el seno de la orden.

Lo cierto es que en la paralización de este proyecto pudo estar el origen de la fundación de un nuevo convento en el lugar de San Juan de Alfarache, en este caso de la orden de San Jerónimo, donde estaba previsto establecer el panteón de la Casa de Sanlúcar. Una vez más el sueño —en forma de manda testamentaria— nunca se cumpliría en beneficio de las dominicas de Loeches.

4. ANTECEDENTES, RELACIONES Y CONTEXTO DE LAS DOMINICAS DE LOECHES.

El origen del convento madrileño hay que buscarlo en el deseo del segundo conde de Olivares de contar con una fundación dominica que honrase la memoria del creador de la orden, Santo Domingo de Guzmán, *por ser linaxe y patron de la familia de Guzmán*⁸⁹. Para ello el previsor don Enrique dejó estipulado en el capítulo sexto de la escritura de constitución del Monte de Piedad de Olivares que con las rentas conseguidas el año 1621 se fundara un convento de dominicas en el que se pudieran sustentar una veintena de monjas⁹⁰.

No pudo ser en ese año pero sí en 1626 cuando don Gaspar cumplió el deseo de su progenitor en una de las poblaciones más emblemáticas del primitivo núcleo de Olivares. El nuevo convento se instalaría en Castilleja de la Cuesta, una antigua villa santiaguista que había sido adquirida por el primer conde en 1539, a excepción de su conocida Calle

⁸⁹ AHPM, pr. 1699, f. 224.

⁹⁰ Así se declara en la introducción de la escritura de fundación del convento de Castilleja de la Cuesta, en AHPM, pr. 2039, fs. 15-39 (5-I-1626). Don Gaspar de Guzmán aprobó a la muerte de su padre la escritura del Monte de Piedad de Olivares en la que se recoge la citada cláusula, en AHPM, pr. 1699, fs. 212-267 (22-III-1607).

Real. Ésta pasaría a formar parte del territorio de los Guzmán el 11 de diciembre de 1625, cuando ya se ultimaban los preparativos para la llegada de las primeras monjas procedentes de Valladolid y Palencia⁹¹. Al parecer, cuando se produjo la compra de esta parte realenga, los condes barajaban la posibilidad de pasar al nuevo convento la iglesia colegial de Olivares, como delatan unas cartas cruzadas entre doña Inés de Zúñiga y su abad. Un intento quizás de potenciar el papel de la villa que demuestra una vez más el curso cambiante de su estrategia fundacional⁹².

La escritura de fundación del convento de Castilleja de la Cuesta se otorgó en Madrid el 5 de enero de 1626, al mismo tiempo que se adquirían los derechos de patronato sobre los colegios madrileños de San Jorge y Santo Tomás⁹³. Es importante hacer notar esta circunstancia porque la entidad sevillana contaría con un colegio para doce niñas, que crecería al amparo de las treinta y tres monjas que formarían la comunidad dominica. Mientras durasen los trabajos de construcción del convento ésta sólo se compondría de dieciocho monjas y seis colegiales que se reunirían en una casa del pueblo adquirida para tal efecto por los apoderados del conde-duque. El patrono se comprometía a contribuir con una renta anual de 7.000 ducados que serviría para financiar las obras del convento y colegio *conforme a la planta que les daremos*⁹⁴. Al igual que en las otras fundaciones ya estudiadas se reservaba el uso funerario de la capilla mayor.

En uno de los capítulos de la escritura se reconocía que don Gaspar había donado algunos ornamentos, pinturas, plata y otras cosas que habrían de ser inventariadas cuanto antes⁹⁵. Ordenaba además que en el altar mayor de la iglesia se levantara un retablo con la imagen de la Concepción de Nuestra Señora, advocación del convento, que estaría flanqueada por un Santo Domingo en el lado del evangelio y una Santa Teresa en el de la

⁹¹ Ya en agosto de 1620 el conde-duque daba poderes a diferentes personas para iniciar las gestiones del traslado de las monjas fundadoras del nuevo convento, en AHPM, pr. 1718, fs. 1083-1084 (20-VIII-1625).

⁹² La noticia se recoge, en HERRERA GARCÍA, 1990, pp. 153-154.

⁹³ AHPM, pr. 2039, fs. 15-39 (5-I-1626); y fs. 40-49 (11-II-1626), citado por HERRERA GARCÍA, 1990, p. 154.

⁹⁴ *Ibidem*, f. 35 r.º

⁹⁵ El primer inventario de reliquias, plata, esculturas, pinturas, ornamentos y ropa blanca donados por el conde-duque y su mujer fue realizado en Castilleja de la Cuesta el 24 de enero de 1626. A partir de entonces se fueron apuntando de forma anual los objetos que se incorporaban al inventario hasta bien entrado el siglo XIX, en AHN, Clero, libro 19.289. Sobre la colección de pinturas del convento, ver PESCADOR DEL HOYO, 1966, pp. 13-51.

epístola⁹⁶. Las donaciones de objetos artísticas seguirían llegando en los años siguientes. A finales de 1627 se cumplimentaba la documentación para que el convento de Castilleja de la Cuesta recibiera dos *Christos de la Piedad esculpidos en bronce* enviados, en circunstancias que desconocemos, por el obispo de Catania⁹⁷. Fuera por iniciativa del conde-duque o del citado prelado —como prenda de un agasajo— parece que los gustos artísticos del ministro no perdían de vista el mundo italiano.

Los años siguientes transcurrieron sin más noticias hasta que el conde-duque adquirió Loeches el 5 de mayo de 1633. Este hecho cambiaría la historia del convento sevillano pues sus patronos decidieron que *zeçase la fundacion que se havia tratado se ejecutase en la villa de Castilleja* y que su comunidad se trasladase al nuevo establecimiento madrileño. Esto sucedió en mayo de 1634. Las monjas se instalaron de forma provisional en la casa-palacio del conde-duque hasta la terminación del nuevo convento diseñado por Alonso Carbonel. Cuando esto sucedió se escrituró su fundación, que supuso la revocación expresa del documento de 1626, y las monjas pasaron a habitarlo. Para justificar este cambio los patronos adujeron tener dudas —más bien, excusas— sobre el valor de la fundación sevillana y la compatibilidad del colegio de doncellas con el *ynstituto, recoleccion y retiro que an de profesar las dichas religiosas*. Si bien no dejaban de reconocer también la insuficiencia de las rentas asignadas y la cortedad del propio lugar que apenas daba para mantener a una comunidad de estas características⁹⁸. Además esta decisión se vería favorecida por la propia imposibilidad de afrontar la construcción del convento sevillano, que en 1634 no se había ni tan siquiera iniciado. La ausencia de noticias y rastros arquitectónicos parece señalar que la comunidad permaneció instalada en las casas del pueblo compradas por Olivares hasta su traslado a Madrid. Sea como fuere una vez más —como en el caso del convento del Tardón— se confirma la poca previsión, las muchas aspiraciones y la carencia absoluta de una política fundacional coherente y realista. ¿Su resultado último? El convento de Loeches.

Su fundación estuvo rodeada de unas circunstancias un tanto especiales que se iniciaron con la citada compra del lugar a los herederos de don Íñigo de Cárdenas y Zapata

⁹⁶ AHPM, pr. 2039, fs. 35 v.º-36 r.º Y así debió de ser por lo que se anota en el inventario de 1626: una imagen de Nuestra Señora de la Concepción de tamaño natural, con corona y rayos que presidía el altar mayor, valorada en 2.200 reales; y a sus lados dos imágenes *de pincel en lienço* de Santo Domingo y Santa Teresa, en AHN, Clero, libro 19.289.

⁹⁷ BNM, ms. 8805 (15-X-1627); y AHN, Consejos, leg. 13.194, exp. 116 (12-XII-1627).

⁹⁸ Estas justificaciones se recogen en la introducción de la escritura de fundación del convento de dominicas de Loeches, en AHPM, pr. 6209, f. 859 v.º (23-XI-1640).

por un montante total de 17.200 ducados. Este personaje siguió una carrera notable en la administración de Felipe II que le llevó a las embajadas de Francia y Venecia y a ostentar un puesto en el Consejo Real, amén de lograr una suculenta encomienda de la orden de Santiago. Invirtió sus ahorros en la adquisición de Loeches (1581) donde fundaría un modesto convento de carmelitas descalzas (1596) que pervive en la actualidad a pocos metros de las dominicas⁹⁹.

Pero ¿qué buscaba don Gaspar con la incorporación de este lugar? Al parecer nada que afectara a sus señoríos andaluces. Fue una compra oportunista y fortuita que, como en el caso de las adquisiciones de Velilla y Vaciamadrid (1627), rompió con la política de ampliación y consolidación del solar sevillano que habían seguido sus antepasados y él mismo. No parece, aunque tampoco hubo tiempo y dinero para ello, que aspirara a crear un señorío en tierras madrileñas. Las últimas voluntades del conde-duque ratifican su deseo de seguir reforzando la Casa de Sanlúcar la Mayor en detrimento de la de Olivares. Los acontecimientos posteriores indican que el lugar se convirtió en una especie de retiro espiritual donde sus propietarios descansaban del ajetreo cortesano. En este sentido hay que relacionar una interesante noticia, publicada recientemente, que habla de su interés por incorporar a la nueva fundación a sor María de Ágreda (1602-1665)¹⁰⁰. Al parecer el valido, tras recabar los permisos necesarios de los superiores de la monja, dio la orden para este traslado que nunca se llevaría a cabo por la denodada oposición del vecindario soriano. Esta frustrada incorporación podría haber estado encaminada a reforzar el contenido ascético y moral de esta especie de retiro personal que tanto encaja con las noticias que describen las rigurosas costumbres religiosas de los Olivares.

Llamó la atención en su tiempo y lo sigue haciendo todavía que la nueva fundación de dominicas se estableciera en una población tan modesta y a pocos metros del convento de carmelitas descalzas. En un momento histórico poco propicio para crear nuevas fundaciones resulta extraño que el propio conde-duque no aprovechara la edificación ya existente para cumplir sus deseos. Habida cuenta además de que la residencia de don Íñigo de Cárdenas, adquirida en la misma operación, comunicaba con la iglesia carmelita. La leyenda negra que acompañó a Olivares hasta después de su muerte se inventó una historia

⁹⁹ Una copia (1748) de la real venta de la jurisdicción, señorío y vasallaje de la villa de Loeches, hecha en Lisboa por Felipe II el 24 de enero de 1583, en AHN, Consejos, leg. 11.515.

¹⁰⁰ La noticia fue aportada por Diego Pérez Planillo en las informaciones del proceso apostólico abierto tras la muerte de sor María. El testigo es muy claro al afirmar que el destino frustrado de su paisana era la nueva fundación de Loeches, pero menos al situar este intento *entre 1626 y 1628, poco más o menos*,

de rivalidades entre el valido y las monjas de este convento que desembocaría, como si de una venganza se tratara, en una nueva fundación opuesta en grandeza y poderío a la primitiva¹⁰¹. Pero la realidad histórica, como sucediera con tantos chismes difamatorios y libelos desmentidos por Gregorio Marañón, nada tiene que ver con estas habladurías.

Según narra una carta anónima escrita por una religiosa del Monte Carmelo que fue testigo de los hechos, el conde realizó a las autoridades de la orden hasta tres ofertas para adquirir el patronato del convento¹⁰². En la primera ocasión la solicitó al padre general fray Esteban de San José argumentando que *el principal yntento con que abia comprado el lugar abia sido por este santo convento*. Éste no le puso ningún impedimento pero ya le comunicó la resistencia de las monjas a parecer ingratas con los beneficios que habían obtenido de don Íñigo de Cárdenas. Insistió una segunda vez *mas apretadamente* prometiendo ampliar las dependencias del convento, a lo que se negaron amablemente por considerarse receptoras del ideal de pobreza instaurado por Santa Teresa. Olivares cosechó una nueva negativa cuando ofreció a la comunidad fundar un convento de religiosos descalzos que les ayudara en el culto por el *gran ynteres que para nosotras era*. De nada sirvió que les avisara de los perjuicios que les acarrearía la instalación de un segundo convento de religiosas en la población. El resto lo resume la autora del escrito de esta manera:

*Con lo cual los señores condes como tan christianos se edificaron tanto que en diversas ocasiones an dicho que nos estiman no solo por hixas de Santa Teresa sino por fieles y de buena correspondençia a nuestros patrones y asi tan leños de aberse enoxado con nosotras y se a conoçido bien en las buenas obras que nos an echo y açen pues trayendo agua para su convento ofreçio el conde que entraria primero en casa que en la suya y asi lo cumplio y nos dio seteçientos ducados para açer*¹⁰³.

según la transcripción recogida, en FERNÁNDEZ GRACIA, pp. 134-135.

¹⁰¹ Contaba la malévolá leyenda de tradición oral recogida por Marañón que un día los condes quisieron visitar el convento siéndoles negado el paso por las monjas carmelitas, por lo que don Gaspar juró entonces fundar otro convento a pocos metros que le hiciera sombra, en MARAÑÓN, 1945, p. 362. Una guía turística de antes de la Guerra Civil recogía la anécdota con mayor lujo de detalles y con las palabras airadas que pronunció el conde, en CANTÓ, pp. 162-163.

¹⁰² Se trata de una carta con letra del siglo XVII, que sigue a otra de fray Juan del Espíritu Santo fechada el 29 de noviembre de 1638, en BNM, ms. 8693, f. 322 r.^o

¹⁰³ Ibidem.

Es posible que con esta última cantidad se refiriera al valor de la traída de estas aguas o a las obras que se hicieron en la huerta del convento. Nos consta que en la escritura de obligación del desmonte de la plaza que estaba enfrente del palacio de Loeches, firmada en octubre de 1635, se incluyó la excavación y el allanamiento de la huerta de las carmelitas descalzas, tal vez para ampliar sus tierras cultivadas a los límites de las nuevas cercas¹⁰⁴. La operación sería supervisada por Juan Martínez, jardinero del conde de Monterrey. Por si esto fuera poco Olivares concedió al convento una renta anual de doscientos ducados como pago por dos presentaciones perpetuas de monjas¹⁰⁵. Claro está que en este último caso se trataba de una discreta manera de compensar los perjuicios aludidos más arriba. Todo ello viene a demostrar, por si hubiera alguna duda tras el testimonio transcrito, la buena fe que mantuvo el protagonista de la leyenda apócrifa hacia esta comunidad.

Tampoco cabe dudar de la simpatía que tuvo el conde-duque hacia los valores encarnados por esta orden. Ya vimos que no hacía mucho tiempo había adquirido el patronato del simbólico convento que se levantaría en honor de Santa Teresa en su ciudad natal. Pues bien, un mes antes de firmar la escritura de fundación de las dominicas de Loeches, hizo lo propio con el patronato del convento de San José de carmelitas descalzas de su villa de Sanlúcar la Mayor¹⁰⁶. Don Gaspar se obligó a pagar 4.000 ducados en cuatro años para financiar su construcción *que está por acabar*; y 1.000 más de forma anual para su mantenimiento situados en rentas de la ciudad de Sevilla. La relación con esta comunidad debía de existir desde hacía algún tiempo pues con este acuerdo de 1640 cesaba una limosna de cuatrocientos ducados que el duque de Sanlúcar aportaba todos los años. Siguiendo con la costumbre, tantas veces recordada a lo largo de este capítulo, el nuevo patrono y sus sucesores se reservaban la propiedad de la capilla mayor para establecer sus enterramientos, bultos y escudos¹⁰⁷.

¹⁰⁴ AHPM, pr. 5850, fs. 182-184 r.º (11-X-1635); y fs. 180-184 r.º (11-X-1636).

¹⁰⁵ La escritura de obligación firmada con fray Juan de San Buenaventura, procurador general de la orden de los carmelitas descalzos, en AHPM, pr. 5812, fs. 191-193; y 195-199 (25-II-1636). Un pago de 100 ducados por la mitad de un año cumplido en el mes de febrero de 1637, en *Ibidem*, pr. 6365, f. 265 v.º (31-III-1637).

¹⁰⁶ AHPM, pr. 6205, fs. 84-94 (7-X-1640), citado por MATILLA TASCÓN, 1987, p. 326.

¹⁰⁷ A decir de algunos autores el convento de San José de Sanlúcar la Mayor es una de las joyas de la arquitectura carmelitana en España por la profusa decoración que guarda en sus cuatro claustros y en su iglesia. El primitivo cenobio fue fundado en 1590 en unas casas de la localidad. La iglesia, erigida en la primera mitad del siglo XVII, es una sencilla construcción de nave única, sin capillas laterales y con una cúpula en el crucero alineado. Nada se sabe sobre el autor de su traza. Algunas notas sobre su historia, en SERRANO ORTEGA, p. 153; INVENTARIO SEVILLA, pp. 517-524; MACÍAS GONZÁLEZ y PINTO PABÓN, pp.

Comparada con la retahíla de escrituras de fundación que hemos analizado hasta el momento, la del convento de Loeches es la más precisa, completa y desarrollada de todas ellas¹⁰⁸. A lo largo de treinta y siete capítulos quedaron establecidos todos los detalles relacionados con la financiación del convento, la organización de su comunidad, el culto y servicio de la iglesia, y los derechos de los patronos. Es muy probable que en su redacción intervinieran algunos de los testigos que figuran en el documento: Francisco Rioja, Antonio Carnero, José González, Cristóbal de Medina, su contador Francisco Parcero de la Vega o el doctor don Francisco de la Calle, abad de la colegial de Olivares. Consta además que Olivares deseaba completar esta escritura con la redacción de unas *Constituciones* y la existencia de un *Manual para dar los abitos, velos y profesiones* que pudo haberse impreso por aquellos años¹⁰⁹. Un día después de levantar el acta de esta fundación, las monjas hicieron su entrada solemne en el nuevo convento en presencia del rey y del arzobispo de Toledo, a quién le tocó el honor de consagrar su iglesia¹¹⁰.

El nuevo convento quedaba erigido bajo la advocación de Nuestra Señora de la Concepción Dominica. En él residirían como máximo treinta y tres religiosas de coro y seis legas y, a diferencia de su predecesor, no se contemplaba el establecimiento de un colegio. Para favorecer su talante benéfico las candidatas a ingresar en la comunidad serían recibidas sin ninguna dote, propina o similar, por lo que su mantenimiento recaería en los patronos. Al respecto don Gaspar dispuso de los medios necesarios para asegurar una renta anual de 4.000 ducados más 500 ó 600 fanegas de trigo situados en una docena de beneficios eclesiásticos repartidos por los arzobispados de Toledo, Cuenca, Córdoba y Sevilla; y en las alcabalas de Madrid y del Almojarifazgo mayor sevillano. Las monjas conservarían todos los objetos sagrados, plata, cuadros, etc... traídos de Castilleja. El culto religioso quedaba en manos de un capellán mayor, seis capellanes y un sacristán que serían los encargados de hacer cumplir la multitud de misas, aniversarios y fiestas religiosas, más allá de cuarenta, establecidas por la devoción de los reyes y los condes. De hecho, tres de las citadas capellanías se instituían en exclusiva para cantar las misas dedicadas a Felipe IV, al príncipe Baltasar Carlos y al cardenal-infante. A excepción de su yerno el duque de Medina de las Torres, en aquel tiempo virrey de Nápoles, brillan por su

179-180 y 189-190; y MUÑOZ JIMÉNEZ, 1990b, pp. 264-265.

¹⁰⁸ AHPM, pr. 6209, fs. 859-873 (23-XI-1640).

¹⁰⁹ Sin fecha y anónimo, el único ejemplar que conocemos de este escueto MANUAL se conserva en la BNM, VC^a 2704-14.

¹¹⁰ BNM, ms. 8177, f. 92 (24-XI-1640).

ausencia las dedicatorias a los miembros de su familia.

Por último señalar que la capilla mayor de la iglesia quedaba reservada para enterramiento de los patronos, sin que exista ninguna mención explícita de su interés por constituir en ella su panteón. Ya hemos insistido en que don Gaspar había elegido para ello un convento jerónimo que deseaba edificar en San Juan de Alfarache, en el corazón de su ducado de Sanlúcar la Mayor.

5. ALONSO CARBONEL, TRAZADOR DEL CONVENTO DE LOECHES.

Don Gaspar de Guzmán no perdió el tiempo con su nueva propiedad de Loeches adquirida oficialmente el 5 de mayo de 1633. En ese mismo verano se documenta la llegada de grandes cantidades de madera contratada por Alonso Carbonel¹¹¹. Es más que probable que estuviera destinada a la construcción o reconstrucción de las casas que habían pertenecido a don Íñigo de Cárdenas. Si se tratara de esta segunda posibilidad la renovación debió de ser muy profunda afectando a toda la estructura del edificio. El nuevo palacio del conde-duque se terminaría en los primeros meses de 1634 pues nos consta que las monjas de Castilleja se instalaron en él en mayo de ese mismo año.

Por desgracia poco sabemos sobre la naturaleza de las obras llevadas a cabo en este edificio de Loeches, que fue citado en la documentación de la época como “casas” simplemente, “casas principales”, “casa y palacio” o “palacio” a secas. Los que redactaron el contrato de obligación de la obra del convento de dominicas se decantaron por la primera denominación cuando trataban de explicar cómo sería el material que se asentaría en los cimientos de la iglesia: una piedra local que ya se había empleada en *las paredes que se han aumentado en la casa de Su Excelencia*¹¹². Para el zócalo interior del templo se emplearía la procedente de las canteras de la villa de Torres o del Campo, la misma que había servido para reforzar las esquinas de la citada casa y para labrar su pórtico. Algo parecido sucedió en 1636 cuando Cristóbal de Aguilera se comprometió a introducir unos cambios en la construcción del convento; en concreto, tres nuevas bóvedas subterráneas de *piedra loça y yeso como las que estan hechas en el palacio de su excelencia*¹¹³. Lo mismo

¹¹¹ En agosto de 1633 Francisco Gamarra se obligaba a favor del conde-duque a poner en su villa de Loeches madera por un valor de 12.000 reales a satisfacción de Alonso Carbonel, en AHPM, pr. 2056, fs. 251-252 r.º (10-VIII-1633).

¹¹² AHPM, pr. 5810, fs. 19-25 (1-III-1635). La escritura de obligación fue transcrita en su mayor parte sin citar la referencia de archivo, en SALTILLO, 1950, pp. 128-134.

¹¹³ AHPM, pr. 5812, fs. 586-587 (23-VII-1636).

cabría decir de unas obras que Juan Aguado, maestro de puertas y ventanas, llevó a cabo en sus desvanes¹¹⁴. Finalmente dos años después su compañero en este oficio Francisco Limón y el cantero Miguel Collado se obligaban a trabajar en el convento y en la *casa y palacio* de Loeches, tal vez en su patio interior.

Ésta es la escasa información referida al palacio que hemos podido “rebañar” en la documentación de los años treinta. En buena medida coincide con la descripción del edificio que nos dejó Gregorio Marañón y con un par de fotografías tomadas antes de la Guerra Civil que publicó en las primeras ediciones de su biografía del conde-duque. La casa debió de derribarse poco tiempo después por lo que su testimonio es francamente relevante, a la vista además de las coincidencias existentes con las noticias recopiladas más arriba. La primera duda estribaría en conocer cuál fue el calibre de la intervención iniciada en 1633 bajo la responsabilidad de Alonso Carbonei. La citada nota referida a las paredes *que se han aumentado* y un pasaje del *Nicandro* (mayo 1643) parecen avalar la hipótesis de la reconstrucción del viejo edificio. En este polémico impreso don Gaspar, con ayuda de la pluma de Rioja, respondió al ataque del memorial de Andrés de Mena centrado en los gastos que supusieron el convento de Loeches; aduciendo, en lo que respecta al supuesto palacio, que solamente se trató de *aderezar una casa en Loeches, que labró un particular caballero*¹¹⁵. Si fuera así —tampoco sería aconsejable entender al pie de la letra este pasaje— la reforma se podría calificar como de profunda, afectando a la fachada, a las cubiertas y a los muros y divisiones interiores, además de excavar las bóvedas subterráneas. En definitiva una intervención de calado estructural que desdice esta posibilidad, sobre todo, porque no está claro qué partes del viejo palacio fueron respetadas.

Sea como fuere el resultado fue una modesta construcción de un solo piso, con una cuadra subterránea a la que se accedía por una rampa situada a la izquierda del zaguán. Desde éste nacía una amplia pero corta escalera de acceso a la vivienda. Ésta se componía de dos crujiás: una orientada a la plaza, en la fachada principal, con tres habitaciones; y otra posterior que daba al jardín, de una sola estancia de grandes proporciones que, a decir

¹¹⁴ AHPM, pr. 6364, f. 661 r.º (10-XI-1636).

¹¹⁵ En concreto, en los *Cargos contra el Conde Duque*, Mena se preguntaba con qué dinero había podido construir la *gran fábrica de Loeches*, en MEMORIALES, t. II, p. 241. Sobre el origen, contenido y autoría del *Nicandro*, incluida una transcripción de los pasajes más relevantes, ver MARAÑÓN, 1945, pp. 371-379 y 462-467.

del investigador, debió de servir como sala de recepción¹¹⁶.

Esta doble división se correspondería a los dos niveles de ventanas de su fachada que se pueden apreciar en las fotografías. Las inferiores, más pequeñas, iluminarían y darían ventilación al semisótano; mientras que los ventanales superiores harían lo propio con la alcoba y los dos despachos, uno de ellos con chimenea, que se abrían en la crujía de la plaza. Ambos niveles se superponían y quedaban unidos por una suerte de molduras y decoraciones arquitectónicas que segmentaban la fachada en ejes verticales. Una distribución muy airosa que recuerda sin ir más lejos la segunda ampliación de la Torre de la Parada (1638) dirigida también por Alonso Carbonel o la distribución del palacio de la Zarzuela. Además, como el caso del cazadero, se aludía a un zaguán distribuidor de cierta importancia que conducía a través de una rampa a las bóvedas de piedra donde se instalaron las caballerizas. El muro de mampostería que cerraba el palacio debió de ser muy parecido al que todavía podemos observar en el lateral de la iglesia, con hiladas de piedra tallada en el zócalo, los marcos de las ventanas, las esquinas y la imposta corrida. El edificio se cubriría con un tejado a dos aguas en el que se trepanaron las acostumbradas buhardas.

Más dudas tenemos sobre las características del patio que se abría en la trasera del palacio. Es posible que en 1638, al tiempo que se levantaba la iglesia, se aprovechara para construir una arquería que facilitaba el acceso directo a la huerta. La presencia del citado Collado, cantero cualificado, y del carpintero Francisco Limón pudiera estar motivada por esta obra. Tampoco conocemos con precisión cómo eran los lados de este patio, si es que los tenía. Si las dos crujías del palacio estaban adosadas longitudinalmente, como parece lo más lógico a la vista de la descripción de Marañón, sus flancos se cerrarían con los muros que delimitaban las dos fundaciones religiosas, las carmelitas descalzas al oeste y las dominicas recoletas al este. Parece poco probable que este espacio estuviera en el seno del palacio, con una planta más o menos cuadrada, o entre dos crujías perpendiculares, en forma de "L".

Con lo visto hasta ahora no parece que el retiro del Guzmán fuera tan monumental como lo pintaran sus enemigos. Su distribución en un único piso principal, la modestia de sus materiales y la escasez de decoraciones arquitectónicas, a excepción de su pórtico de entrada, nada tienen que ver con edificios contemporáneos que expresaban la magnificencia de sus propietarios. Sin ir más lejos sus antecesores en el valimiento

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 364.

demonstraron mayor interés por las propiedades materiales y simbólicas de por la arquitectura civil. Buena prueba de ello es que no dudamos en definir como palacios los edificios que Lerma y Uceda levantaron en la villa burgalesa y en Madrid respectivamente. Por el contrario, amén de lo descrito en Loeches, somos incapaces de reconocer la arquitectura de la residencia madrileña donde don Gaspar de Guzmán vivió antes de su traslado a las habitaciones del ala norte del Alcázar. Pero antes de calificar este desapego como desinterés hacia la arquitectura, adentrémonos en el análisis de su fundación dominica.

A pesar de los gravísimos avatares históricos que afectaron a la iglesia y convento de Loeches la mayor parte de su arquitectura original sigue en pie. No sucede lo mismo con su mobiliario y con su magnífica colección de pintura que decoraba sus muros. La historia constructiva de este edificio comenzó el primer día de marzo de 1635, cuando el doctor don Francisco de la Calle, abad de Olivares, suscribió la obligación de la obra con Cristóbal de Aguilera tras considerar su postura como la más interesante de todas las presentadas¹¹⁷. El maestro fundamentaba su oferta en una baja de 8.000 ducados sobre el costo total de la obra después de tasada por los representantes de ambas partes. Un subterfugio que nos recuerda el que Eugenio Cajés y Alonso Carbonel habían establecido con la comunidad del convento de la Merced para realizar su retablo mayor. Pues bien, merced a esta rebaja que tantos problemas acarrearía en el futuro, la iglesia, sacristía, monasterio, claustro, cercas y ermitas serían realizadas, como se repite a lo largo de toda la escritura, según las trazas, plantas y cortes de Alonso Carbonel, que por aquel entonces era el maestro mayor del palacio del Buen Retiro y el aparejador principal de las OO.RR. Una vez más, en este caso en una obra de carácter particular, el conde-duque de Olivares depositaba su confianza en el arquitecto manchego.

Aguilera contrató también el conjunto de obras necesarias para la traída del agua a la villa de Loeches, por un total de 8.000 ducados, un hecho celebrado por la calidad de las mismas¹¹⁸. Para ello tuvo que construir un complejo sistema de encañados que unía los recogimientos superiores del valle de Roenes hasta las arcas de distribución instaladas en

¹¹⁷ AHPM, pr. 5810, fs. 19-25 (1-III-1635).

¹¹⁸ AHPM, pr. 5810, fs. 49-54 (24-VII-1635); y fs. 56-57 (14-VIII-1635), citado sin signatura, en SALTILLO, 1950, pp. 133-134. Con anterioridad Juan del Río, maestro de fontanería, había redactado un informe y unas condiciones sobre la forma de realizar la obra. Una junta de maestros, presidida por Carbonel, decidió además el modelo de caños que serviría de mejor manera para la conducción del agua, en *Ibidem*, fs. 31-48 (2-I-1635).

los lugares estratégicos del pueblo¹¹⁹.

Las condiciones de la obra precisan cómo debía construirse la iglesia por dentro y por fuera, sin apenas dar detalles del resto de las dependencias monásticas. Meses después se firmarían con el mismo protagonista otras escrituras de obligación de algunas partes del convento como el claustro, las cercas o los estanques de sus huertas. La primera etapa constructiva estuvo pues dirigida por el citado Cristóbal de Aguilera. Se extendería desde la fecha prenotada hasta la primavera de 1638, cuando las diferencias manifestadas en la tasación de la obra realizada hasta ese momento precipitó la rescisión del primer contrato. Fue entonces cuando los hermanos Martín y Juan García asumieron la primera obligación, con algunos cambios, y terminaron la mayor parte de la iglesia y convento, a excepción de la bóveda del crucero. Esta segunda etapa se cierra en noviembre de 1640, cuando las monjas se instalaron en su nuevo monasterio. La última vería la terminación del citado crucero en 1658.

Las obras comenzaron a buen ritmo en la primavera de 1635 con el acopio de materiales y la contratación de los primeros operarios. A finales de año los canteros Julián de Iriarte, Juan de Cuevas y Francisco Mazorra se obligaron a sacar, transportar y asentar la piedra de las canteras de Pozuelo en los *embasamientos* y en el zócalo —de dos hiladas de alto (tres pies)— que recorrería todo el perímetro del templo, con la condición expresa de que sus molduras fuesen dóricas¹²⁰. Para ello estaba a disposición de los maestros un modelo realizado por el propio Carbonel¹²¹. En esas mismas fechas se llevaron a cabo las gestiones para comprar la madera de los bosques de Pedraza (Segovia)¹²² y para la adquisición de miles de ladrillos que servirían para levantar los muros de la iglesia y del

¹¹⁹ Cristóbal de Aguilera puso al frente de esta obra a Juan de Nanclares, conocido maestro de fontanería de Madrid, que fue cobrando diversas cantidades (2.200 ducados) de su mano desde marzo de 1636 hasta más allá de febrero de 1637, en AHPM, pr. 6153, f. 155 (5-III-1636); f. 215 (11-IV-1636); f. 259 v.º (3-VI-1636); f. 282 (24-VII-1636); f. 385 v.º (11-XI-1636); pr. 6752, f. 21 r.º (21-I-1637); y f. 29 r.º (12-II-1637). Por su parte, Blas Bocarel o Vocárcel, maestro alfarero, se encargó de cocer las piezas para el encañado recibiendo varias pagas (2.545 ducados) de mano de Aguilera, en AHPM, pr. 6153, fs. 156-158 v.º (5-III-1636); f. 214 (1-IV-1636); f. 279 r.º (22-VII-1636); f. 302 r.º (14-VIII-1636); f. 374 r.º (22-X-1636); f. 385 r.º (11-XI-1636); f. 407 r.º (23-XII-1636); pr. 6752, f. 109 r.º (18-V-1637); y f. 163 r.º (28-VIII-1637).

¹²⁰ La obra debía de estar terminada en cuatro meses contados desde la fecha de la escritura de obligación, en AHPM, pr. 6152, fs. 464-466 (5-XI-1635). Diversos pagos por un importe de más de 7.000 reales, en *Ibidem*, f. 494 (4-XII-1635); f. 520 (25-XII-1635); pr. 6153, f. 151 (3-III-1636); f. 184 (25-III-1636); f. 228 r.º (2-V-1636); y f. 338 v.º (12-IX-1636).

¹²¹ En la escritura de obligación anterior se hacía alusión a un molde. Pero días después en otra firmada para ampliar la cerca se aludía al tema del zócalo y a un *modelo que para ello a hecho alonso carbonel*, en AHPM, pr. 5810, fs. 27-28 r.º (11-XI-1635).

¹²² Todas las gestiones y pagos para contratar, talar y acarrear los 2.000 pinos de Pedraza, en AHPM, pr. 6153, fs. 3-5 (4-I-1636); fs. 8-9 (5-I-1636); fs. 56-57 (9-II-1636); f. 362 (28-IX-1636); pr. 6752,

convento¹²³.

Desde los primeros meses un segundo grupo de canteros formado por Pedro de la Reja Herrera, Francisco de Pontones Velasco, Francisco de la Riba y Bautista de la Riba recibió diversas cantidades de mano de Cristóbal de Aguilera¹²⁴. Es muy probable que fueran los encargados de iniciar la sillería de la fachada hasta la primera línea de imposta, justo por encima del triple pórtico. Lo cierto es que el 25 de febrero de 1636 Aguilera recibió la orden de continuar la fachada conforme a una traza realizada pocos días antes que iba a ser firmada por los condes de Olivares, José González, Alonso Carbonel y el propio maestro de obras¹²⁵. Debió de tratarse de una traza particular del segundo y tercer cuerpo de la fachada o, tal vez, de un nuevo diseño elegido de entre las opciones presentadas por el arquitecto manchego.

La edificación del complejo monástico comprendía también una serie de intervenciones en los alrededores del mismo. Para delimitar los terrenos de su propiedad y asegurar su aislamiento con el exterior se empezó a construir una cerca de piedra y mampostería con un grosor de setenta centímetros y una altura de casi cuatro metros y medio. A finales de 1635 Cristóbal de Aguilera se obligaba a introducir en ella una ampliación de más de 300 pies por un lado y 150 por otro, que puede estar relacionada con la compra de unas tierras situadas detrás del convento y del palacio, en las que el conde quiso plantar un bosque¹²⁶. Por lo que respecta a las fachadas del palacio y de la iglesia, se quiso favorecer su campo de observación con la explanación y regularización del terreno que se situaba delante de ellas¹²⁷. Esta operación, ejecutada *en la forma y manera que ordenare Alonso Carbonel*, supuso la integración de las tres fachadas monumentales en un

f. 93 (20-IV-1637); fs. 229-230 r.º (5-I-1638); y f. 366 (19-VI-1638).

¹²³ Los contratos para la fabricación de ladrillos realizados con Juan de Soraiz, Juan de Chavarria, Francisco Gabiador y Gracián de Cosirate, en AHPM, pr. 6152, fs. 344-345 (25-V-1635); fs. 492-493 (4-XII-1635); pr. 6153, fs. 383-384 (10-XI-1636); pr. 6752, fs. 178-179 (21-IX-1637); f. 202 r.º (11-XI-1637); y fs. 222-223 (24-XII-1637).

¹²⁴ AHPM, pr. 6152, f. 397 (19-VII-1635); f. 406 (11-VIII-1635); y f. 428 (4-IX-1635).

¹²⁵ Aguilera se obligó a seguir la traza, en AHPM, pr. 5810, fs. 29-30 (25-II-1636).

¹²⁶ El 14 de agosto de 1635 don Gaspar otorgaba un poder a su contador Francisco Parcero de la Vega para adquirir unos terrenos donde hacer un bosque en el lugar señalado por Alonso Carbonel. Como testigos de la escritura aparecían el citado arquitecto, Simón Rodríguez y don José González, en AHPM, pr. 5810, f. 58 (14-VIII-1635). La obligación de Aguilera para aumentar la cerca data de unos meses después, en AHPM, pr. 5810, fs. 27-28 r.º (11-XI-1635). Debió de estar terminada en la primavera de 1637 ya que entonces se contrataba con Manuel Díaz el revoco interior de toda la cerca de la guardabaja del convento, en AHPM, pr. 6752, f. 100 (10-V-1637).

¹²⁷ Se contrató en dos fases con Daniel Morán y Francisco Seriens que, además de sacar la tierra de la plaza, se encargaron de regularizar la huerta de las carmelitas descalzas, en AHPM, pr. 5850, fs. 182-184 r.º (11-X-1635); y fs. 180-184 r.º (11-X-1636).

espacio regular a modo de plaza o compás compartido.

La primera tasación de la obra construida se produjo quince meses después de la escritura de obligación. Por la parte de Aguilera compareció el maestro de obras Bernardo García de Encabo y por la de los patronos Alonso Carbonel. En junio de 1636 se midieron los cimientos de la iglesia y de buena parte del convento, los muros del refectorio hasta los doce pies de altura, una de las ermitas prácticamente terminada y muchos metros de la cerca¹²⁸. Las obras pues habían avanzado de forma más que aceptable gracias a la llegada fluida de dinero. Es posible además que la sillería del cuerpo bajo de la fachada estuviera ya asentada, pues pocos días después de esta tasación se contrataba una nueva partida de piedra *muy buena* y los canteros Juan de las Cuevas, Pedro de la Reja y Francisco Pontones se obligaron a labrar y asentar los sillares que faltaban en ella¹²⁹.

También se aprovechó la citada medición y valoración para introducir algunas modificaciones en los contratos firmados tiempo atrás por Aguilera. Así en julio de 1636 se obligó a construir seis bóvedas subterráneas en el convento; en concreto, en los bajos de la enfermería, cocina, capítulo y claustro. Las tres que se cerrarían debajo de éste serían de ladrillo mientras que las restantes de *piedra loça y yeso*¹³⁰. Debió de ser entonces cuando Juan de Elorriaga contrató con Aguilera la ejecución de la cantería del claustro por la que fue cobrando diversas cantidades en los meses siguientes¹³¹.

Sucedió algo parecido con la construcción de un estanque, con sus repartimientos y arcas, en la huerta alta del convento¹³². Su depósito recibiría las aguas procedentes del valle, desde un arca situada en casa del capellán, y las repartiría por el interior del convento y por sus huertas alta y baja. Se trataba pues de hacer corriente en las dependencias monásticas la traída de aguas que tiempo atrás había contratado también

¹²⁸ AHPM, pr. 6153, fs. 265-266 r.º (15-VI-1636).

¹²⁹ La piedra fue contratada, en AHPM, pr. 6153, f. 270 (22-VI-1636). Los canteros se obligaron a terminar la fachada para el mes de noviembre de 1636, en *Ibidem*, fs. 272-273 (1-VII-1636).

¹³⁰ En la obligación también se preveía que la tierra extraída de esta bóvedas se repartiera en los patios y oficinas del convento, en AHPM, pr. 5812, fs. 586-587 (23-VII-1636).

¹³¹ Por un pago a Elorriaga sabemos que la escritura de obligación pasó ante el escribano Lorenzo Villaverde, cuyos legajos se han perdido. El 23 de noviembre de 1636 cobró 1.000 reales de la segunda paga de 3.000 de manos de Aguilera, en AHPM, pr. 6153, f. 389 r.º (23-XI-1636).

¹³² El fondo y las paredes del estanque se construirían de albañilería, mientras que la piedra berroqueña serviría para reforzar sus ángulos y la albardilla del remate superior. La escritura de obligación aceptada por Aguilera según las condiciones de Alonso Carbonel, en AHPM, pr. 5812, fs. 672-675 (2-IX-1636). Pocos días después el citado maestro contrataba la fabricación de 60.000 ladrillos para la obra del estanque, en AHPM, pr. 6153, fs. 339-340 (12-IX-1636). El estanque ya estaba comenzado en marzo del año siguiente cuando el maestro de albañilería Domingo de Castañeda se obligó a su terminación para el mes de mayo de 1637, en AHPM, pr. 6752, f. 80 (29-III-1637).

Cristóbal de Aguilera. Llamán la atención las dimensiones del estanque: 72 pies de largo x 52 de ancho, 7 pies de fondo con unas paredes de 6 pies de grueso. Tal vez con esta capacidad se trataba de asegurar el riego de los terrenos durante la sequía estival. Ni que decir tiene que a este estanque y al otro que estaba previsto construir no conocieron las funciones lúdicas que estudiaremos en el caso de los que se conformaron en los jardines del Buen Retiro, por cierto, por los mismos protagonistas, Carbonel y Aguilera.

Con estas modificaciones introducidas tras la primera tasación siguió avanzando a buen ritmo la fábrica de la iglesia y convento de Loeches, en la que hemos denominado como primera etapa constructiva. En los últimos meses de 1637 la naturaleza de las nuevas obligaciones indica que la albañilería de algunas partes del convento se estaba terminando¹³³. En septiembre se contrató la fabricación de 50.000 azulejos y en diciembre de los postigos de las celdas del convento y de un número importante de puertas, ventanas y rejas¹³⁴. Pues bien esta etapa terminó con la segunda medición y tasación de la obra llevada a cabo en junio de 1638 por los mismos protagonistas de la primera, Alonso Carbonel y Bernardo García de Encabo. Un documento largo y farragoso que aporta una información muy precisa sobre el estado de las obras. Las dependencias monásticas estaban muy avanzadas: el estanque, la despensa, la cocina, las porterías y otras piezas menores, así como dos de las ermitas, estaban terminadas; el claustro alcanzaba la altura de la solera; y las huertas a dos niveles estaban divididas y fortificadas casi en su totalidad. Un poco más atrasada, a excepción de la cantería de su fachada, estaba la iglesia que en algunos puntos había llegado también a sus soleras.

Llama poderosamente la atención, quizás como presagio de lo que sucedería pocos días después, la forma de plantear algunas bajas por faltas y defectos de construcción. Una vez más quedó de manifiesto la rigurosidad y precisión de la que hacía gala el maestro del Buen Retiro a la hora de apretar a los contratistas. Rebajó importantes cantidades por sillares que quedaron sin trincar o por piedra que, extraída en los trabajos de excavación,

¹³³ En estas labores de albañilería participaron los maestros Juan Calderón, Juan Fernández, Alonso Sánchez y José Conchillos, en AHPM, pr. 6752, fs. 208-209 (29-XI-1637); y f. 40 (9-II-1638).

¹³⁴ Diego de la Fuente, maestro de hacer azulejos de la ciudad de Toledo, se obligó con Aguilera a entregar 50.000 unidades. En la obligación se preveía que para los azulejos pintados con escudos frontales, figuras o compartimentos se haría un nuevo contrato una vez estuvieran tomadas sus trazas, en AHPM, pr. 6752, fs. 184-185 (30-IX-1637). Los cincuenta postigos de las celdas del convento debían ser como una muestra que estaba en casa de Carbonel, quien también firmó las condiciones de ejecución, en AHPM, pr. 5813, fs. 872-875 (12-XII-1637). Las condiciones de las ochenta piezas de puertas y ventanas también vienen rubricadas por el arquitecto manchego, en *Ibidem*, fs. 885-890 (16-XII-1637). Antes de terminar el año se contrató con el herrero Guillermo Reda el hierro necesario para las rejas, con una carta de Carbonel, en *Ibidem*, fs. 923-925 (31-XII-1637).

había sido aprovechada por Aguilera. Tal vez se trataba de una demostración del descontento de los patronos o incluso de un intento por desprenderse del maestro de la obra. El caso es que una semana después de aceptar la escritura de tasación, doña Inés de Zúñiga y Cristóbal de Aguilera llegaron a un acuerdo para rescindir los contratos de obligación que habían firmado desde marzo de 1635¹³⁵. No así en la manera de aplicar la cláusula sobre la rebaja de los 8.000 ducados. La parte de doña Inés quería hacerla efectiva en su totalidad, es decir, restarla de la tasación recién ejecutada. El contratista, por el contrario, argumentaba que no habiéndose terminado la obra no era posible aplicar el recorte y que en el mejor de los casos debía prorratearse en función del trabajo terminado. Para evitar pleitos, ambas partes declararon que aceptarían el veredicto de un arbitraje extrajudicial que llevaría a cabo don José González, un hombre —si bien cercano a Olivares— muy valorado por su integridad y sabiduría. A pesar de ello la resolución del conflicto no llegó y tendría que esperar hasta 1651, cuando todos sus protagonistas ya habían fallecido¹³⁶.

No tardó mucho tiempo la condesa de Olivares en encontrar un nuevo contratista. El 27 de abril de 1638 llegaba a un acuerdo con los hermanos Juan y Martín García para proseguir la obra con las mismas condiciones y trazas expresadas en las anteriores escrituras¹³⁷. La única novedad se introdujo en la forma de pago. Cada semana la tesorería del conde-duque le abonaría 250 ducados para pagar los jornales de los oficiales. Los García cobrarían veinticuatro ducados semanales con la condición de desplazarse a vivir a la villa de Loeches. Con estas medidas se trataba de asegurar la financiación constante de los trabajos y la plena dedicación de sus responsables, para evitar al parecer los problemas habidos con Aguilera, quien durante los últimos años había compaginado la dirección de varias fábricas madrileñas al mismo tiempo.

La obra no perdió actividad con estos cambios. A ello pudo contribuir la presencia cada vez más asidua de doña Inés de Guzmán, que ya empezaba a demostrar su predilección por esta fundación y su comunidad. La segunda etapa constructiva se inició

¹³⁵ AHPM, pr. 5814, fs. 343-344 (19-IV-1638).

¹³⁶ Desconocemos qué sucedió con el acto de conciliación encomendado a González. Lo cierto es que en el inventario *post mortem* del difunto Aguilera, ejecutado en 1647, sus herederos esperaban todavía cobrar por la obra de Loeches, en AHPM, pr. 6233, f. 156 v.º (13-VIII-1647). Cuatro años después los interesados de ambas partes llegaban a un acuerdo que rescataba la mediación, en AGS, Cámara de Castilla, leg. 1332 (16-XII-1651); y AHPM, pr. 8211, fs. 407-410 (21-IV-1651), citado por LÓPEZ, pp. 168-169.

¹³⁷ Asumió la escritura como principal Martín García, en AHPM, pr. 5814, fs. 335-342 (27-IV-1638).

con una nueva tanda de obligaciones: más piedra para terminar la fachada, a cargo de Miguel Collado; puertas, ventanas y rejas¹³⁸. Al herrero encargado de suministrar el material para estas últimas se le obligó —en la misma línea de lo visto con el contratista— a establecer su fragua en Loeches. El año se cerró con una visita del rey a la fábrica en construcción y al convento de carmelitas descalzas que dio pie para reparar los caminos que conducían a la villa¹³⁹.

La cantería de la fachada de la iglesia quedó terminada, a falta de las decoraciones escultóricas, en los primeros meses de 1639. En abril Miguel Collado se comprometía a tallar los dos escudos de armas, que todavía se pueden ver en su parte alta, y dos piezas de piedra donde se asentarían unos letreros, según la traza que se le había entregado¹⁴⁰. Estas últimas, hoy desaparecidas, debieron de colocarse en los cuadrados rehundidos que se aprecian justo encima de los escudos. El 6 de septiembre de 1640 Manuel Pereira se obligó con la condesa a tallar dos esculturas de piedra de Tamajón para el *portico* de la iglesia, una de Santo Domingo con el perro y otra de Santa Catalina de Sena¹⁴¹. Serían dos de los tres bultos que se pueden observar en la fotografía de la fachada del templo anterior a la Guerra Civil, cuando debieron de desaparecer. Antes del traslado de las monjas al convento, celebrado oficialmente en noviembre de ese mismo año, se contrataron los bancos de caoba del capítulo¹⁴² y el *retablo que sirve al presente en la iglesia*, cuya ejecución fue encargada al aparejador del Alcázar Martín Ferrer, tal vez con una traza de Alonso Carbonel¹⁴³.

Inaugurado el convento las obras de construcción y decoración prosiguieron un

¹³⁸ AHPM, pr. 5814, fs. 345-347 (23-IV-1638); fs. 348-352 (23-IV-1638); y fs. 1088-1089 (2-XI-1638).

¹³⁹ AHPM, pr. 6516, f. 1007 v.º (6-XII-1638); y f. 1013 v.º (20-XII-1638).

¹⁴⁰ Según las condiciones deberían estar terminados para julio de ese mismo año cobrando por su trabajo 700 ducados, en AHPM, pr. 5816, fs. 309-310 r.º (27-IV-1639).

¹⁴¹ El escultor portugués se comprometía a entregarlas antes del día de Navidad de 1640, previa presentación de dos modelos de barro a satisfacción de la condesa de Olivares y de quien su excelencia fuere servida de nombrar. Se le pagarían por ellas 700 ducados y saldría como su fiador Juan Bautista Garrido, quien además firmaría la escritura, en AHPM, pr. 6204, fs. 1264-1265 (6-IX-1640). Un pago de 1.400 reales de los 3.476 reales y 16 maravedíes que aún se le debían en 1646, en AHPM, pr. 2597, f. 33 (19-II-1646), citado por AGULLÓ Y COBO, 1978c, p. 271.

¹⁴² AHPM, pr. 6205, fs. 66-67 (5-X-1640), citado por MATILLA TASCÓN, 1987, p. 326.

¹⁴³ En concreto 650 reales por el resto de las demasías y 500 más por lo que le quedaba cobrar de los 1.700 reales en que se concertaron los armarios de caoba de la pieza de labor del convento, en AHPM, pr. 3229, f. 8 (27-II-1641), citado por AGULLÓ Y COBO, 1978a, p. 68.

tiempo después bajo la dirección de los hermanos García¹⁴⁴. Pero los tristes acontecimientos que vivirían los patronos a partir del mes de enero de 1643 debieron de provocar la paralización de los trabajos sin haberse terminado de cerrar las bóvedas del templo. Tras el fallecimiento de los Olivares, el patronato del convento recayó en don Luis Méndez de Haro, VI marqués del Carpio, quien a mediados de 1648 cedió su posesión a doña Inés de Guzmán, marquesa viuda de Alcañices¹⁴⁵.

Será a partir de entonces cuando se reactiven las obras en las fábricas de Loeches. A petición de la marquesa se llevaron a cabo unas pequeñas reformas en la casa-palacio donde residiría a partir de entonces¹⁴⁶. Antes de terminar ese mismo verano don Luis de Haro contrató con Miguel Collado el cierre de las bóvedas y cubiertas del cuerpo y capilla mayor de la iglesia¹⁴⁷. En aquellos lugares donde no se habían rematado los muros de albañilería, el maestro se obligaba a terminarlos según una traza cuyo autor no se cita. Pero sin duda lo más interesante se refiere a la cubierta de la capilla mayor:

(...) Que por quanto la capilla mayor no está conforme a la traza sin linterna se declara que si se resolviere y gustare el dicho señor don Luis Méndez de Haro que se le eche lo ha de hacer el dicho Miguel Collado conforme a la traza que diere el padre Francisco Bautista de la Compañía de Jesus¹⁴⁸.

¹⁴⁴ Siguieron cobrando por estas obras, en AHPM, pr. 3229, f. 1 r.º (11-I-1641); y pr. 6369, f. 659 (12-XI-1641).

¹⁴⁵ La escritura de cesión revocable, en la que también intervino el hijo de aquél, don Gaspar de Haro y Guzmán, marqués de Heliche, en AHPM, pr. 4194, fs. 94-95 (29-VI-1648), citado por VICENT CASTRO, pp. 151-153. Parece que la marquesa viuda de Alcañices apreció de veras la villa adquirida por su hermano, en la que pasó los últimos años de su vida. Este interés le llevó a escriturar la fundación de un nuevo convento de carmelitas descalzos en aquel lugar tras conseguir la licencia del rey y del arzobispo de Toledo, en AHPM, pr. 3547, fs. 109-125 (2-III-1652). Como sucediera años atrás con la propuesta del conde-duque, este establecimiento masculino trataría de paliar las necesidades espirituales y eucarísticas que sufrían las monjas carmelitas asentadas en aquella población. La marquesa se comprometía a construir el convento *conforme a la traza que acostumbra la dicha religión*, previa aprobación de su sobrino. Es muy probable que su muerte acaecida un mes después frustrara esta fundación, que al parecer no contó con el respaldo unánime de la orden carmelita, como se puede leer en algunas declaraciones suscritas al respecto, en BNM, ms. 8718, fs. 165-175 y 179 (1652). Sea como fuere, nada se dice al respecto en el testamento de la marquesa, en AHPM, pr. 3547, fs. 664 y ss. (1-VIII-1652).

¹⁴⁶ Pocos días antes de tomar a cesión el patronato, la marquesa de Alcañices acordó con el veedor de la villa de Loeches la ejecución de unas reformas valoradas en apenas 3.088 reales. Se trataba de dividir con tabiques el *salón nuevo* que atravesaba de parte a parte la fachada de la casa para habilitar un retrete, un dormitorio y un oratorio, en AHPM, pr. 4194, fs. 15-16 (12-VI-1648), citado por VICENT CASTRO, pp. 153-154.

¹⁴⁷ AHPM, pr. 4194, fs. 340-344 (9-VIII-1648), citado por VICENT CASTRO, pp. 155-159.

¹⁴⁸ *Ibidem*, f. 342 r.º

Asimismo se declaraba que la tasación por la parte del patrono correría a cargo del trinitario descalzo fray Francisco de San José, un maestro al que ya habíamos visto declarar en la información relativa a la plaza principal del Buen Retiro. Si bien el texto no es concluyente del todo, parece que cuando se suscribió la obligación los otorgantes manejaban una traza que habría que identificar con la realizada años atrás por Alonso Carbonel, a quien, por cierto, no se cita en ningún pasaje de la escritura. Como la cúpula de este proyecto carecía de linterna, don Luis de Haro dejaba la puerta abierta a una modificación sustancial que vendría dada por un segundo diseño firmado por el hermano Bautista. Es todo lo que sabemos de esta obra, cuyos plazos se debieron de cumplir según lo previsto, pues el 17 de mayo de 1650 la Junta de Obras y Bosques, previa consulta a Felipe IV, daba el visto bueno a una petición de la marquesa de Alcañices para extraer 20.000 pizarras de las canteras de Bernardos que servirían para cubrir el chapitel de la iglesia de Loeches¹⁴⁹.

El resultado fue una de las cúpulas más esbeltas de la arquitectura madrileña del siglo XVII, cuya silueta se puede distinguir a varios kilómetros de distancia (fig. 44). Se construyó de ladrillo sobre un primer cuerpo ciego y un tambor alto trepanado de ventanas, ambos de planta octogonal y separados entre sí por una cornisa de perfil resaltado. En sus alzados se prescinde de cualquier articulación de soportes (fig. 45). Más arriba se levantan los faldones planos y cubiertos de pizarra que dan paso a una linterna muy estilizada y segmentada por unas lengüetas que favorecen la transición de los volúmenes. La cúpula se culmina con un cuerpo cónico, de curva cóncava, y un último capirote sobre el que se yergue el mástil que sostiene la bola y la cruz. En el interior la bóveda no se trasdosa, se cierra con un intradós de yeso en la más pura tradición madrileña. Con estos datos parece muy probable que el patrono se decantara por uno de los diseños del padre Bautista, cuyas construcciones encamionadas fueron tan alabadas en el tratado de fray Lorenzo de San Nicolás¹⁵⁰.

Apenas abiertos los cimientos de la iglesia, los contemporáneos de don Gaspar de Guzmán supieron apreciar el notable parecido de la iglesia de Loeches, en *proporción y grandeza*, con el templo de la Encarnación de Madrid (fig. 2)¹⁵¹. Y es cierto porque los

¹⁴⁹ AGP, Registro 26, f. 248 (17-V-1650).

¹⁵⁰ SAN NICOLÁS, t. II, f. 189 r.º Sobre el origen francés de las mismas y un primer planteamiento (1578) de bóveda encamionada por Juan de Herrera para la iglesia del convento de Santo Domingo el Antiguo en Toledo, ver MARÍAS, 1987, pp. 175-176.

¹⁵¹ RODRÍGUEZ VILLA, p. 133.

patronos decidieron repetir su diseño en cruz latina, sin capilla laterales —con simples arcos en hornacina— un crucero ligeramente resaltado y un presbiterio elevado sobre unas gradas. Asimismo en una de sus condiciones se indica que el relicario se debía fabricar detrás del altar mayor, una disposición que remite directamente al ejemplo madrileño.

Pero fue sin duda en la fachada (fig. 46) de la iglesia donde se trató de hacer una particular versión actualizada de un modelo —casi prototipo— que, nacido en el seno de la edificación “carmelitana”, se difundiría con gran éxito a toda la arquitectura conventual española. Tuvo en la capital dos ejemplos destacados: el citado de la Encarnación y el de la primitiva fachada del convento de San Hermenegildo. Carbonel sería un buen conocedor de estos telones de piedra, más si cabe en el caso del primero, en el que había contratado la ejecución del relieve escultórico que decoraba su calle central.

Sobre la base del rectángulo coronado por un frontón triangular el arquitecto manchego introdujo algunas variaciones estructurales y decorativas respecto al modelo agustino. Para empezar integró el frontis principal en un lienzo de fachada más amplio (fig. 46) que en su momento llegaba hasta el propio palacio del conde-duque. Para ello utilizó varios recursos que suavizaron la transición de los diferentes cuerpos: rebajó la altura del central, para beneficiar la horizontal que se prolongaba hacia los laterales; extendió el uso de la misma piedra a toda la fachada; prolongó la línea de imposta que separaba el cuerpo bajo y el primer piso; y empleó unas lengüetas muy rebajadas para salvar el desnivel en altura. Es decir, sustituyó el perfil piramidal de la Encarnación (fig. 2) por uno más achatado, casi triangular, que dotó al conjunto de una mayor unidad. El coste de esta iniciativa fue cierta sensación de pesadez que, tal vez, intentó ser mitigada con la demarcación de las tres calles que dividían el rectángulo central.

Recurso ciertamente avanzado —casi sofisticado, nos atreveríamos a decir— fue extender la jerarquía volumétrica al perfil de la fachada. En un primer tramo destacado quedó el rectángulo central, delimitado por las antas. Las dos franjas laterales, que se correspondían con las capillas hornacinas del interior, quedaron en un segundo escalón; y en un tercero, el inferior, los dos cuerpos laterales tras los cuales se abrían las dependencias monásticas. Este escalonamiento se desarrollaba en perfecta simetría desde la calle central del citado rectángulo.

Como en la iglesia de la Encarnación, Carbonel se decidió por el tripórtico o nártex sotocoro. Para articular la parte superior, a la que se accedía tras superar una imposta de perfil muy destacado, utilizó un ordenamiento parecido al de la fachada madrileña: nicho-

vano en la calle central, más ancha; y vano-escudo-recuadro en las laterales (fig. 46). Recordemos que estos últimos iban a recibir sendos letreros de piedra cuya ejecución final no consta en los documentos. Las tres calles irían separadas por dos pilastras y otras tantas medio pilastras que nacían desde la imposta. Un magnífico frontón triangular de perfiles muy sobresalientes y tímpano muy profundo, con un gran óculo en su parte central, cerraba esta composición.

De gran interés etimológico son los recursos decorativos planteados por Carbonel en esta fachada. Ya en 1979 René Taylor llamó la atención sobre los imaginativos encuadres de orejas y zonas rectangulares que envolvían las ventanas de las calles laterales (fig. 48), atreviéndose a señalar sus antecedentes: el italiano, nacido de las variaciones aplicadas por Miguel Ángel; y el que podríamos denominar como andaluz, con buenos ejemplos en el retablo mayor de la catedral-mezquita de Córdoba, trazado en 1613 por Alonso Matías¹⁵². De la mano del hermano Pedro Sánchez este tipo de molduración llegaría al Colegio Imperial de Madrid (fig. 36), siempre antes de 1633¹⁵³. De una forma u otra, bien a través de las estampas romanas allegadas por Crescenzi (por ejemplo, de la fachada de Santa María in Valicella o de las obras de Miguel Ángel) o del padre Sánchez, este tipo decorativo llegó a emplearse en contadas ocasiones en el medio cortesano: en la portada de la Cárcel de Corte, en el interior del Ochavo de la catedral de Toledo, en la iglesia de Loeches y en el famoso salón ochavado del Alcázar¹⁵⁴. Y como el resto de motivos que ornán esta fachada parece más propio del lenguaje de un artista más plástico, de un arquitecto llegado a la profesión desde la pintura o la escultura.

En estas ventanas Carbonel empleó uno de sus motivos favoritos, el frontón curvo (fig. 47), con unas particularidades que acentúan su manierismo. Los marcos de las ventanas, a los que hemos hecho alusión, apenas sirven para sostener el perfil sobresaliente de estos frontispicios que cuelgan del muro provocando una cierta inestabilidad. A diferencia del que preside la fachada de la Encarnación, los laterales de Loeches aparecen hipertrofiados, doblados y con un tímpano de reducidas dimensiones que intensifica la sensación de relieve y claroscuro.

¹⁵² TAYLOR, p. 120, nota 106 y figs. 15-18.

¹⁵³ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, 1970, p. 427-428.

¹⁵⁴ El uso de este tipo de ventana en el primer piso de la Cárcel de Corte sirvió para reivindicar la autoría de este edificio, o por lo menos su fachada, para Alonso Carbonel, en TAYLOR, p. 120. Aunque nadie duda que la obra fue encomendada en un principio a Juan Gómez de Mora, todavía hoy, a pesar de los estudios publicados, creemos que no se ha dicho la última palabra sobre la arquitectura de su singular portada. Se atribuye al arquitecto conqueño, en TOVAR MARTÍN, 1980, pp. 7-24; e ÍDEM, 1996, pp. 99-115.

El eje central del rectángulo está dominado por el vano, desde el arco porticado hasta el óculo del frontispicio principal. En medio la hornacina (fig. 49) del santo titular, hoy vacía, y sobre ella, en perfecta continuidad, un gran ventanal que ilumina la nave de la iglesia. Como sucediera en el retablo de Santo Domingo el Antiguo de Toledo con las agrupaciones de columnas, en este caso Carbonel quiso dotar de la máxima relevancia a esta calle central doblando su articulación arquitectónica: en el nicho con los pedestales, pilastras y frontones superpuestos; y en el ventanal duplicando éstos y resaltando su marco, un recurso ya empleado por Carbonel en las portadas interiores del crucero de la iglesia de las Maravillas. En la citada hornacina el tracista destapa el capricho de sus invenciones a costa de alterar —como no podría ser de otra manera— las reglas del orden clásico. Del frontón triangular nacen unas lengüetas curvas que se cierran en espiral en torno a una máscara grotesca que abre sus fauces; y más abajo hace finalizar el perfecto perfil de la pilastra interior en unas volutas que se enrollan plásticamente. Por último llamar la atención sobre el frontón curvo (fig. 47) que culmina el ventanal superior. Bajo su cornisa interior se distribuye una cadena de paralelepípedos rectangulares a medio camino entre los denticulos del orden jónico y los mútulos agigantados del dórico —casi ménsulas— que culminan el entablamento que recorre el interior de la iglesia (fig. 50).

Las similitudes entre la Encarnación y Loeches son más difíciles de seguir en el caso de los alzados interiores pues la reforma dieciochesca de Ventura Rodríguez enmascaró en buena medida la primitiva articulación de la iglesia cortesana. Sobre el zócalo de piedra (fig. 51) que recorre el perímetro de nuestro templo, Carbonel optó por levantar estilizadas pilastras separadas entre sí por los habituales recuadros y paneles. Sobre ellas un entablamento dórico que da paso a la bóveda de cañón horadada por los lunetos abiertos a partir de las ventanas termales que iluminan el templo. Como si de una firma se tratara el arquitecto manchego introdujo una línea de ménsulas (fig. 50) bajo la airosa cornisa que culmina el alzado. Al situarlas a plomo sobre los triglifos parecen unos mútulos muy desarrollados dotados de función estructural. Un recurso transmitido por los cánones vitruvianos del orden dórico, presente por ejemplo en el tratado de Antonio Labacco, y puesto en la práctica en obras tan emblemáticas de la arquitectura clasicista española como la fachada de la iglesia del monasterio de El Escorial o la portada de San Frutos de la catedral de Segovia. Pero en nuestro caso se articulaba en su versión más plástica, lograda gracias a su voluminoso perfil contrastado por el desarrollo de la cornisa. Lo acabamos de analizar en el ventanal de la fachada, lo vimos en las portadas del crucero

interior de las Maravillas (fig. 31) y se repite en la controvertida obra de la Cárcel de Corte. Como sucedería con las orejeras y encuadres, esta combinación guardaría cierto parentesco con el entablamento del Colegio Imperial (fig. 36) dispuesto por el hermano Bautista; si bien en este caso los elementos se combinan con más ritmo (pares de ménsulas) y plasticidad (glifos curvos)¹⁵⁵. Quizás por este camino, el que pasa por la arquitectura jesuítica, llegaría a ser planteada en el famoso ochavo de la catedral de Toledo.

También en el interior de la iglesia se abrieron cuatro puertas remarcadas con perfiles de piedra berroqueña, dos en el testero del crucero (fig. 51) y otras tantas en la nave. Más sencillas, en ellas se plantea una nueva variación de los marcos, en este caso con unas orejeras remachadas por unas sencillas rosetas.

Volviendo al exterior de la iglesia, en su lado norte se levantó una galería porticada (fig. 52) que recuerda la vista en el convento de las Maravillas. Se construyó con la misma piedra blanca que sirvió para rellenar los cimientos y construir el basamento de la iglesia. Dado el pronunciado desnivel existente en esta parte del terreno, la galería se prolonga en un nivel inferior que fue aprovechado para otros fines. Ya comentamos, cuando nos referimos al ejemplo carmelitano, la rareza de esta estructura en el panorama arquitectónico del XVII español¹⁵⁶. En nuestro caso Carbonel consiguió diversificar las funciones de esta galería abriendo dos puertas que daban servicio al crucero del templo —tal vez para salvaguardar la entrada de personas ilustres— y a las dependencias conventuales. En lo estructural no presenta grandes novedades. Los nueve arcos se separan con machones de piedra sólo animados por parejas de pilastras de perfiles suaves y sin apenas decoración. La única portada de piedra de su interior es muy sobria, sin ninguna licencia decorativa. Es importante señalar que, a diferencia de las Maravillas, la primera arcada de esta galería nace a la altura del crucero de la iglesia, a varios metros de la línea de la fachada. Con ello Carbonel evitó el contraste que hubiera provocado el color, textura y calidades de dos piedras tan diferentes. Todo ello para favorecer la visión armónica del espectador que contemplara el conjunto arquitectónico desde la plaza.

Las dependencias conventuales se distribuyen en varias alturas por los flancos norte y oeste de la iglesia —teniendo en cuenta que su presbiterio mira a occidente—

¹⁵⁵ TORMO, 1949b, p. 459; y RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, 1970, p. 418.

¹⁵⁶ MARIAS, 1974.

aprovechando el desnivel del terreno¹⁵⁷. Se articulan en torno a dos patios contiguos y de diferentes características: el más pequeño, un patinejo con vanos de albañilería, se abre a escasos metros del testero del templo; y el claustro, propiamente dicho, más a poniente, de planta cuadrada, dos niveles y cinco arcadas por lado. De gran austeridad, fue construido en ladrillo con algunos refuerzos de piedra en impostas y salmeres. Su panda norte da paso, a través de una arquería de piedra y una escalinata de dos tiros, a la huerta y jardín de las monjas. El complejo se ha haya delimitado y protegido de las miradas indiscretas por unas tapias de mampostería de gran altura (fig. 44) en cuyas esquinas se elevan tres ermitas que servían de lugar de rezo y recogimiento a las monjas de la comunidad. Más al Este, todavía hoy se puede contemplar el arranque de una galería que a modo de pasadizo comunicaba el convento con el palacio del conde-duque de Olivares.

En resumidas cuentas Loeches es mucho más que una simple arquitectura al servicio de la emulación. Es indudable que el modelo de la Encarnación, en particular, y el carmelitano, en general, planean sobre este complejo monástico. Pero las formas y estructuras planteadas por Carbonel significaron un jalón más en la evolución de la edificación cortesana de ese momento, a caballo entre la tradición más austera heredada de El Escorial y la plasticidad aportada por los arquitectos formados en la práctica del dibujo creativo. Mientras aquella se halla presente en el interior de la iglesia y, claro está, en las dependencias conventuales; esta última queda restringida a la fachada, con la presencia de fórmulas del manierismo serliano actualizadas con motivos romanos que debieron ser aportados por Crescenzi.

Además la integración de las fachadas de la iglesia y de la casa en la plaza formada para la ocasión, demuestra un interés muy elevado por los recursos urbanísticos, incluso por encima de las propias necesidades constructivas o litúrgicas de estos edificios. Así en beneficio de este planteamiento de conjunto no dudó en sacrificar la orientación del presbiterio de la iglesia, que mira a occidente, y la localización de las dependencias conventuales, situándolas en un terreno de pronunciado declive que debió de suponer un coste añadido a la obra.

¹⁵⁷ La descripción del convento, que permanece en la más rigurosa clausura, se ha hecho a partir de la MEMORIA *del proyecto básico y de ejecución de reforma* del monasterio realizado en 1982 por los arquitectos Francisco Coello de Portugal y Narváez y fray Francisco Coello de Portugal y Acuña, en AGA, *Cultura* 26-1381 (IX-1982) y 26-1382 (IX-1982).

CAPÍTULO XI. EL BUEN RETIRO, DE CUARTO REAL A PALACIO SUBURBANO.

Alonso Carbonel dedicó más de treinta años de su vida a la construcción y engrandecimiento del palacio del Buen Retiro. Aunque su vinculación se inicia con la tasación de unas obras en 1628, será a partir del otoño de 1630 y coincidiendo con el ascenso de Crescenzi a la superintendencia de las Obras Reales de Felipe IV cuando comience su aplicación en cuerpo y alma a esta fábrica que no tardaría en configurarse gracias al empeño de su nuevo alcaide, el conde-duque de Olivares. Fue el valido quien de forma oficial le nombraría maestro mayor del Sitio en el mes de noviembre de 1633, cargo que mantendría hasta su muerte en 1660¹⁵⁸.

¹⁵⁸ Nuestro planteamiento a la hora de abordar las fuentes de la construcción del palacio del Buen Retiro ha pasado por recopilar toda la documentación existente al respecto en los principales archivos españoles. Por muchos motivos la monografía de María Luisa Caturla sigue siendo fundamental en lo referente a los documentos conservados en el Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Madrid. Aunque el contenido de la misma no fuera muy ambicioso (CATURLA, 1947a), la incansable investigadora fue la primera persona que consultó el ingente material desperdigado en las numerosas escribanías madrileñas que recibieron contratos de obligación, cartas de pago y declaraciones de obras del nuevo palacio. Con esta documentación señaló los hitos más importantes del proceso histórico que siguió su construcción, en la mayoría de los casos sin citar la localización exacta de los protocolos. Además fue capaz de reconstruir en otro trabajo (CATURLA, 1960) el ordenamiento y la autoría de los lienzos que decoraban el Salón de Reinos, completando los esfuerzos llevados a cabo con anterioridad (TORMO, 1911-1912). Gracias a este bagaje documental las conclusiones de sus trabajos han llegado a nuestros días sin apenas modificación, por lo que nos ha interesado sobremanera localizar y consultar todo este “filón” de información en un afán de enfocar su análisis desde bases científicas; y de esta manera avanzar en el estudio de la arquitectura del Sitio que tanto debe a la mano de Alonso Carbonel. Si bien esta trabajosa revisión ha dado frutos relevantes somos conscientes de que ha sido incompleta al haberse perdido para siempre importantes escrituras relacionadas con sus obras. En este sentido hemos tratado de suplir estas carencias — sobre todo, en lo que se refiere a los contratos de obligación— con la información extractada de las innumerables cartas de pago conservadas en este Archivo.

Igual de valiosas han sido las series de libranzas que se conservan en el Archivo General de Simancas. En varios legajos de las secciones de Tribunal Mayor de Cuentas (Tercera época) y Casas y Sitios Reales se recogieron buena parte de los pagos efectuados a través de la contaduría del Sitio creada a tal efecto. Su información extractada fue publicada en un trabajado artículo, en AZCÁRATE RISTORI, 1966. En la mayoría de los casos forman parte del “positivo” de las cartas de pagos que pasaron ante los escribanos, por lo que nos han servido para rellenar los huecos dejados por las escrituras desaparecidas. Ahora bien su mayor utilidad ha residido —a nuestro entender— en la posibilidad de cruzar su información con la emanada de los documentos notariales.

No de menor importancia cualitativa es la documentación conservada en el manuscrito 9-1075 de la Real Academia de la Historia (CUARTERO Y HUERTA, 1968). Se trata de una variada colección de papeles referidos en su mayor parte al gobierno del Sitio del Buen Retiro. Son fundamentales para seguir la política de nombramientos seguida por el conde-duque y sus sucesores en el cargo de alcaide. Algunos de estos documentos también se guardan en el Archivo General de Palacio, cuyos fondos, si bien escasos en lo que respecta a los primeros años de su construcción, resultan imprescindibles para el estudio de la evolución arquitectónica del Retiro a lo largo de los siglos XVII y XVIII (TOVAR MARTÍN, 1989).

Dos series más de libranzas de pago se conservan en el Archivo General de Indias y en la Biblioteca Nacional de Madrid. Formaron parte respectivamente de los “bolsillos” del Consejo de Indias y de los gastos

El hecho de que la arquitectura del nuevo palacio quedara prácticamente definida durante la alcaldía de Olivares, que apenas duraría una docena de años, nos permite analizarla dentro de la tercera parte de esta tesis. Ahora bien lejos de presentar su historia constructiva de una manera autónoma y separada —como lo fuera en su tiempo la administración y gestión del Sitio, ajena a la Junta de Obras y Bosques— es necesario abordar su investigación en el contexto de la cambiante evolución de las Obras Reales; esto es, teniendo en cuenta los vaivenes y mudanzas observados en la dirección facultativa de las mismas.

En este primer capítulo dedicado al Buen Retiro abordaremos los primeros pasos de su historia arquitectónica que en poco tiempo transformó el viejo Cuarto Real en una magnífica residencia. La construcción se expandirá en dos oleadas sucesivas: en un principio a partir del nuevo Cuarto, ampliado por Juan de Aguilar en 1632; y un año después en torno a la plaza principal. Su inauguración en diciembre de 1633 coincidirá con la organización administrativa y laboral del nuevo palacio de la que saldrá como maestro mayor Alonso Carbonel.

1. EL CUARTO REAL DE SAN JERÓNIMO. SUS ORÍGENES Y LA PRIMERA AMPLIACIÓN (1630-1632).

El desarrollo centrífugo del Buen Retiro surgió de un núcleo original configurado en tiempos de Felipe II en torno a la cabecera de la iglesia del monasterio de San Jerónimo el Real¹⁵⁹. A partir de 1561 Juan Bautista de Toledo trazó y dirigió la construcción de un conjunto de habitaciones, denominadas de forma genérica como “Cuarto”, que servirían

secretos gestionados por el protonotario don Jerónimo de Villanueva (DOMÍNGUEZ BORDONA, 1933). Con sus caudales se financiaron partes sustanciales de la decoración del palacio y las ermitas. Destacar además otras fuentes de variada naturaleza incorporadas a la mejor monografía escrita sobre el Buen Retiro (BROWN Y ELLIOTT), en especial los informes y cartas emitidos por los embajadores toscanos en España.

Este panorama documental se completaría con un estudio sobre las colecciones de pintura que se podían contemplar en el palacio del Buen Retiro en tiempos de Felipe IV (BARGHAHN) y con una reconstrucción virtual de sus estructuras arquitectónicas a partir de los testimonios gráficos de la época y de los escasos restos que hoy se pueden contemplar. En este último caso el resultado es ciertamente interesante para, sobre todo, situar las informaciones que nos aportan las fuentes documentales. Sin embargo, el hecho confeso de que *se ha intervenido lo mínimo e imprescindible en el campo de la investigación historiográfica* nos deja un mar de dudas en lo relativo a algunos detalles planteados en estas restituciones (BLASCO RODRÍGUEZ, p. 17). No en vano —insisto— son virtuales.

¹⁵⁹ El primer monasterio fundado por Enrique IV estuvo situado en un lugar impreciso y todavía sin localizar del camino del Pardo. Con el tiempo por la insalubridad de aquel paraje fue trasladado a la parte oriental de Madrid, extramuros de la incipiente ciudad y muy cerca del arroyo Abroñigal. Este segundo establecimiento parece datar de 1503, momento en el que se empezaría a construir el nuevo convento, en CUARTERO Y HUERTA, 1966, pp. 22-24; y MORENA, pp. 47-57. Un exhaustivo estudio sobre la evolución económica de esta comunidad, en ROMERO.

de aposento a las personas reales. Esta realidad arquitectónica nacía como una necesidad de la monarquía hispánica que acostumbraba a organizar sus celebraciones más destacadas en el espacioso templo de este convento madrileño¹⁶⁰.

Toledo organizó la construcción de un edificio de nueva planta distribuido en dos alturas en el norte y este de la capilla mayor. Las cuentas delatan la existencia de una veintena de habitaciones: cinco piezas, una escalera, el aposento del rey, un corredor del mismo, cuatro piezas de los caballeros y otras seis de carácter secundario¹⁶¹. Claro está, como señala Rivera, el antecedente de esta disposición hay que encontrarlo en las estancias que abrazaban la iglesia del monasterio de Yuste. En ambos casos la planta giraba alrededor de una pieza principal de comunicación directa (visual) —aunque en altura— con el presbiterio. En el conjunto madrileño sería la famosa *pecezueta alta* cubierta con una *bobedica arto bonica* y con tribuna exterior forrada de celosías a la que se refieren las fuentes¹⁶². En torno a ella una serie de habitaciones que aseguraban la comodidad de las personas reales durante sus estadias más o menos largas en su particular retiro; y que permitían un acceso independiente, ajeno a las miradas de los fieles, a la iglesia propiamente dicha. Ésta sería la principal diferencia con el resto de las tribunas que se elevaban a ambos lados de la nave única del templo. Además la disposición en forma de “L” del Cuarto levantado por Juan Bautista de Toledo debió de estar condicionada por la existencia de un apeadero exterior para carruajes en el lado septentrional del conjunto monástico, a bien seguro de carácter privado gracias a la cerca que lo delimitaba. Pero lo cierto es que la propia presencia de sus claustros, tal y como se pueden apreciar en el plano de De Wit o Marcelli (fig. 53), determinó la expansión de las habitaciones del Cuarto hacia el norte¹⁶³.

¹⁶⁰ Resulta bien conocida la vinculación histórica de los reyes castellanos y españoles a la orden de San Jerónimo. En el caso del monasterio de San Jerónimo el Real, establecido en Madrid en 1503, parece que las celebraciones reales en su iglesia son anteriores a la construcción del Cuarto de Juan Bautista de Toledo, lo que implicaría la existencia previa de algunas habitaciones de uso real con algún tipo de comunicación con su capilla mayor. A esta conclusión se llega, en MORENA, p. 57. Sobre los juramentos reales celebrados en su iglesia durante la segunda mitad del siglo XVI, ver SÁNCHEZ ALONSO, pp. 33-41.

¹⁶¹ CUARTERO Y HUERTA, 1966, pp. 26-27. También se aprovechó para remodelar y alhajar el presbiterio del templo con el diseño de un nuevo retablo. Para todas estas obras seguimos la recopilación de documentos de RIVERA, pp. 254-262.

¹⁶² PORTABALES PICHEL, 1952, p. 160.

¹⁶³ Ni que decir tiene que la única fuente gráfica del monasterio de San Jerónimo el Real antes de la creación del Buen Retiro es el controvertido plano de Marcelli, impreso en 1622; pero cuyo dibujo pudo haberse empezado en 1613. El adelanto hasta 1612 ó 1613 de la construcción de la famosa torrecilla de música del Prado, que hasta hace poco se creía levantada en 1620 (CAMBRONERO, p. 45; y LOPEZOSA APARICIO, 1995, pp. 93-95), facilita la posibilidad de que esta zona de Madrid hubiera sido delineada

La mejor descripción del resultado de esta intervención nos la ofrece el padre fray José de Sigüenza en su *Historia de la Orden de San Jerónimo*:

*Junta con la yglesia por la parte de oriente y del norte, un aposento real bueno, aunque de pocas pieças, donde se recogen las personas reales algunas vezes a oyr los divinos oficios, que se han hecho siempre en aquel convento con buen cuydado*¹⁶⁴.

Y así llegaría el Cuarto de San Jerónimo a los albores del siglo XVII, cuando en pleno reinado de Felipe III y tal vez coincidiendo con los preparativos de la entrada en la Corte de la princesa Isabel de Borbón, el secretario de la Junta de Obras y Bosques Tomás de Angulo ordenó el aderezo de sus habitaciones y la situación permanente de un guarda o casero *que mirase por su conservación y limpieza y que por las paredes no entrase gente facinerosa y retraidos*¹⁶⁵. Éste sería el lugar donde el joven Felipe IV y su hermano el infante don Carlos pasarían las jornadas de luto previas a los funerales oficiales de su padre celebrados en la iglesia del monasterio en 1621. Desde entonces el Cuarto había permanecido en el olvido a la espera de un nuevo acontecimiento regio que no tardaría en llegar con ocasión de la jura del príncipe Baltasar Carlos.

Entretanto hay que citar dos intervenciones de modesto calado llevadas a cabo en la década de los veinte que sirvieron para adecentar las estancias donde se aposentarían los visitantes egregios. La primera, dirigida en 1624-1625 por el casero Francisco de Cuevas, sirvió para alojar al duque de Naiburque y para reparar los daños causados en el tejado del Cuarto por la caída de un tejaro de la capilla mayor de la iglesia¹⁶⁶. De 1627 y 1628 datan las obras de albañilería —*reparos y remiendos* según la documentación— realizadas por el maestro de obras Andrés de Velasco, en este caso para aposentar al comendador de León. De nuevo, como en 1561, se cita el cuarto de los caballeros cuya existencia perdurará en los años siguientes. Lo más destacado de esta intervención es que su tasación corrió a cargo de Alonso Carbonel el 26 de noviembre de 1628, en el que sería su primer contacto

bastante antes de 1622, como se precisa, en MUÑOZ DE LA NAVA, pp. 159-160.

¹⁶⁴ SIGÜENZA, 1907, t. I, p. 375.

¹⁶⁵ El texto sacado de un acuerdo de la Junta de Obras y Bosques dirigido a Tomás de Angulo, en AGP, Registro 24, fs. 178 v.º-179 r.º (12-X-1623).

¹⁶⁶ Apenas 200 reales para reparar los daños de este accidente y en torno a los 1.500 para aderezar el Cuarto para la estancia del duque. La cuenta de gastos de Cuevas fue ratificada por el aparejador real Juan de Herrera el primero de agosto de 1625, en AGP, SA, leg. 5207.

documentado con el Cuarto de San Jerónimo¹⁶⁷.

Pero la primera fase de la construcción del nuevo Sitio que desembocaría en la configuración del palacio del Buen Retiro se inicia —a nuestro entender— con el nombramiento de alcaide del Cuarto Real en la persona de don Gaspar de Guzmán, conde-duque de Olivares, el mes de julio de 1630¹⁶⁸. Para ello tuvo que hacer dejación de este título el conde de Arcos, su anterior poseedor¹⁶⁹. No parece una casualidad que a finales de agosto de ese mismo año Giovanni Battista Crescenzi elevara al rey su petición de ingreso en la Junta de Obras y Bosques. Su adscripción a este organismo y su nombramiento de superintendente de las Obras Reales poco tiempo después favorecieron la entrada en escena del tercero de los protagonistas, Alonso Carbonel, elevado al cargo de aparejador mayor del Alcázar antes de terminar el año. Así pues en cuestión de pocos meses quedaba constituido el equipo responsable, en mayor o menor medida en cada uno de los casos, de las decisiones arquitectónicas y artísticas que se tomarían a partir de entonces en relación con el Buen Retiro.

Y qué mejor prueba de ello que los documentos referidos a la primera intervención edilicia, la nueva cerca *que está hordenada por su excelencia el señor conde duque en el quarto real de san geronimo*. Sus tres lienzos de tapias de tierra, sincopados por pilares de albañilería, fueron contratados el 28 de septiembre de 1630 por los maestros de obras Francisco de Benavente y Juan de Mondéjar¹⁷⁰. En las condiciones se precisan los pagos, su tasación y una baja final de quinientos reales que nos remite una vez más a las prácticas contractuales empleadas por Carbonel, quien *la ha de medir y tasar*. Pocos días después, el maestro de carpintería Esteban Correas se obligó a fabricar dos pares de puertas según las condiciones firmadas por Alonso Carbonel y a satisfacción de éste y del marqués de la

¹⁶⁷ Las compras de hierro, madera, ladrillo y yeso se sucedieron entre los meses de marzo y mayo de 1627, en AGP, SA, leg. 5208, pliegos 8-11. Poco después se abonaban los gastos de varias cerraduras y de una llave maestra que abría todas las habitaciones reales, en *Ibidem*, pliego 18 (28-VII-1627). La última libranza pagada a Velasco, donde se cita la tasación de Carbonel, en AGP, Felipe IV, leg. 1 bis, pliego 464 (27-XI-1628).

¹⁶⁸ La fecha del 10 de julio, en BROWN Y ELLIOTT, p. 59; mientras que se cita la expedición del título el 27 del mismo mes, en AZCÁRATE RISTORI, 1966, p. 102.

¹⁶⁹ Así queda expresado en un documento que recoge la pequeña historia de la alcaldía del Sitio del Buen Retiro, en AGP, Caja 11.730, exp. 9 (VII-1663).

¹⁷⁰ Como tantas escrituras de este periodo, el contrato de obligación fue suscrito ante el escribano Francisco Gómez, cuya documentación se ha perdido en su práctica totalidad. La información que manejamos proviene de las libranzas y certificaciones periódicas. La primera de 300 ducados, en AGP, SA, leg. 5207 (2-X-1630). Le siguieron varias más de diferentes cantidades hasta el verano de 1631, en *Idem*; y AGS, CMC, 3ª época, leg. 1450 (19-X-1630, 20-III y 23-VIII-1631). Con el comienzo de la obra coincide una partida de 9.800 reales librada a favor de don Francisco de Prado, secretario de la Junta de Obras y

Torre. Su amplia luz (13 x 12 pies) y la clavazón de roseta indican que se trataba de las puertas que franquearían el acceso al interior de la cerca¹⁷¹.

Finalizada esta primera delimitación en el verano de 1631, el 29 de noviembre del corriente se suscribió el contrato de obligación con Juan de Mondéjar, esta vez en solitario, de una nueva cerca *que va arrimada a la que se hizo el año pasado de 1630*¹⁷². La escritura, como tantas a partir de entonces, fue rubricada por el marqués de la Torre y por Alonso Carbonel, responsables de la obra. Los precios y características de las tapias fueron iguales a las primeras, si bien ahora se detecta la presencia de muro *almuadado y fajado*, tal vez porque alguna parte del mismo iba a delimitar con el futuro jardín¹⁷³.

En cuanto al Cuarto de San Jerónimo pocas novedades se pueden rastrear durante el año 1631. Tan sólo se llevaron a cabo unos reparos y aderezos de menor importancia para poner a punto la tribuna desde la cual los reyes seguirían la ceremonia de la Jura de los reinos de Castilla al príncipe Baltasar Carlos. Pedro Polanco de la Cruz dio una mano de pintura al balcón y a una celosía de madera que días antes había fabricado el carpintero Jerónimo Sánchez¹⁷⁴. Quede claro que el motor principal de las reformas que se ejecutaron a partir de entonces no fue en ningún caso la Jura, que al final se retrasaría hasta el 5 de marzo de 1632 por una inoportuna enfermedad del príncipe. Ello no obsta para que algunas de las obras ejecutadas en los accesos al monasterio, dentro de un ambicioso plan de ordenación del Prado de San Jerónimo, se realizaran con motivo de esta ceremonia.

Quien tenía muy clara la verdadera dimensión de la reforma que se preparaba en aquel lugar era el marqués de la Torre. Poco antes de finalizar el año 1631 nombraba personalmente a su criado Juan María Forno pagador de las obras del Cuarto de San Jerónimo, poniendo como excusa las múltiples ocupaciones de Juan Gómez Mangas en las

Bosques, para este fin, en AGS, TMC, leg. 1524 (3-X-1630).

¹⁷¹ Las diferentes libranzas de pago hasta casi 1.700 reales, en AGS, CMC, 3ª época, leg. 1450 (9-X, 29-XI y 6-XII-1630); AGP, SA, leg. 5207 (9-X-1630); y AGP, Felipe IV, leg. 1 bis, pliego 565 (26-X-1630).

¹⁷² AHPM, pr. 5282, fs. 803-805 (29-XI-1631), citado sin dar referencia por CATURLA, 1947a, p. 19. Las cartas de pago de diferentes cantidades, en AHPM, pr. 5283, f. 126 v.º (3-IV), f. 149 v.º (24-IV), f. 150 r.º (24-IV), f. 200 v.º (14-V), f. 205 v.º (18-V), f. 215 r.º (23-V), f. 226 v.º (28-V), f. 227 r.º (29-V), f. 229 r.º (2-VI), f. 229 v.º (2-VI), f. 276 v.º (30-VI), f. 279 v.º (5-VII), f. 280 v.º (6-VII-1632) y f. 666 v.º (27-V-1633).

¹⁷³ Lo cual no quiere decir que en la primera cerca no hubiera tramos de almohadillado. Ello tal vez porque disponemos de las condiciones originales del segundo contrato y no las del primero, al que nos hemos referido con la información extractada de las libranzas y cartas de pago.

¹⁷⁴ El trabajo de Polanco fue tasado por Angelo Nardi, en AGP, Felipe IV, leg. 1 bis, pliegos 612 (29-X-1631) y 615 (12-XII-1631); mientras que la tasación de la celosía fue realizada por Carbonel, en AGS, CMC, 3ª época, leg. 1450 (8-XII-1631). Además se compraron cuatro maderos para un tabique del Cuarto y para la tribuna, en AGP, SA, leg. 5208, pliego 58 (19-VII-1631).

cuentas del Alcázar¹⁷⁵. De esta forma se creaba el primer cargo asociado en exclusiva a las obras de este Sitio que dos años después quedaría asimilado en la instrucción del Buen Retiro. La queja del principal perjudicado no se haría esperar. El 30 de enero de 1632 Juan Gómez Mangas elevaba a la Junta de Obras y Bosques una reveladora súplica —con el mismo tono xenófobo que meses antes había empleado el conde de la Eriseira con Crescenzi— contra el nombramiento del *estrangeiro* Forno, en la que reclamaba para sí la gestión de estos pagos¹⁷⁶. El asunto llegó hasta el escritorio del rey que a través del secretario Jerónimo de Villanueva solicitó el parecer del marqués, quien no dudo en defender la necesidad de este oficio y la idoneidad de su paisano *por concurrir en el las partes de ynteligencia credito y fidelidad necesaria para este exerçio*¹⁷⁷. Felipe IV refrendó el nombramiento.

El nuevo pagador no tuvo que esperar mucho tiempo para demostrar su competencia profesional. Entre abril y mayo de 1632 recibiría casi 40.000 reales para repartir entre los maestros que trabajaban en las obras, en especial a los suministradores de materiales¹⁷⁸. En esas fechas el primer proyecto de ampliación del Cuarto empezaba a tomar cuerpo. Es difícil precisar hasta dónde alcanzó esta expansión delimitada por la cerca de Juan de Mondéjar, pero lo cierto es que debió de producirse a costa de la huerta del convento, hacia el norte y este, sin que tengamos constancia de ninguna venta o cesión realizada por el conde-duque de Olivares¹⁷⁹.

En lo propiamente constructivo parece que los primeros trabajos se centraron en la remodelación del viejo edificio quinientista: el maestro de obras Jusepe Pérez reparando

¹⁷⁵ Más llamativo todavía era que Forno presentara como fiadores de este cargo a los maestros Jusepe Pérez y Juan de Mondéjar, y al aparejador Martín Ferrer, en AHPM, pr. 5282, fs. 852-856 (22-XII-1631), citado sin dar referencia por CATURLA, 1947a, p. 19. No nos consta que el nombramiento de Forno se hubiera producido ya en 1629, como se afirma tal vez por error cronológico, en AZCÁRATE RISTORI, 1966, p. 102.

¹⁷⁶ AGS, CySR, leg. 337, f. 74 (30-I-1632).

¹⁷⁷ *Ibidem*.

¹⁷⁸ De Sebastián Vicente, regidor de Madrid y depositario del Consejo de Cámara recibiría diferentes partidas libradas por Jerónimo de Villanueva a través del marqués de la Torre, en AHPM, pr. 6360, f. 237 (16-IV), f. 260 (28-IV), f. 265 (9-V) y f. 325 (28-V-1632).

¹⁷⁹ La huerta del monasterio fue adquirida por 8.000 ducados, según CUARTERO Y HUERTA, 1966, p. 29. Es probable que una parte de ellos fueran pagados con la venta de una hidalguía cedida a los monjes, en AHN, Consejos, leg. 13.196, exp. 56 bis (8-VII-1632). No tiene visos de ser realidad la información que transmiten el embajador veneciano Francisco Corner y el malintencionado Matías de Novoa, según la cual el conde-duque de Olivares era propietario de unas tierras cercanas al monasterio de San Jerónimo que cedió al rey para la ampliación del Cuarto. En la copiosa documentación recopilado en el capítulo anterior sobre los mayorazgos y compras de don Gaspar de Guzmán no existe ninguna noticia sobre esta supuesta propiedad. Parece más probable que se refieran a las posesiones de sus parientes Távora y Povar, adquiridas poco

las piezas y blanqueando sus interiores; Lucas Rodríguez en todo lo referente a la carpintería en general y Juan Niño en las ventanas¹⁸⁰. Todo ello antes de que el maestro de obras Juan de Aguilar contratara a mediados de julio de 1632 la obra principal del nuevo Cuarto y de una de sus ermitas¹⁸¹. Desconocemos cuáles fueron las dimensiones exactas de esta intervención. Los únicos datos de localización figuran en las escrituras que se otorgaron un mes más tarde. Los ya citados Jusepe Pérez y Juan Niño contrataron la ejecución de las puertas y ventanas del Cuarto¹⁸². En lo relativo a los plazos de entrega se citaba la galería grande, las piezas bajas, el cuarto de la escalera, el que mira a Toledo y el principal. El mismo 23 de agosto los Bravo, padre e hijo, se ajustaron para realizar la obra de solería y chapado¹⁸³. En este caso se especificaba que tenían que trabajar en el cuarto que miraba a la huerta del marqués de Povar, el cual se extendía desde la escalera principal del Cuarto Real —el viejo, según nuestro entender— hasta llegar a la otra escalera, situada en el extremo de la crujía. Alonso de Velasco, por su parte, se obligó a fabricar todos los balcones y rejas de las galerías¹⁸⁴. Este panorama se completaba con la intervención de los canteros Miguel de Albisu y Juan Francisco Sormano en lugares sin especificar del Cuarto¹⁸⁵.

En todos estos contratos se incorporaron las condiciones firmadas por Alonso

tiempo después para formar el Sitio, como se apunta en BROWN Y ELLIOTT, pp. 281-282.

¹⁸⁰ La poca información que tenemos de estos trabajos está extraída de las cartas de pagos. En las de Jusepe Pérez sólo se especifica que debía reparar y blanquear las piezas, por lo que entendemos que estaba trabajando en el Cuarto de Juan Bautista de Toledo, en AHPM, pr. 5283, f. 187 r.º (11-V), f. 214 r.º (19-V), f. 216 r.º (23-V), f. 227 v.º (30-V) y f. 241 r.º (8-VI-1632). De Lucas Rodríguez sólo sabemos que realizaba una obra sin especificar por la que cobró más de 15.000 reales, en AHPM, pr. 5283, f. 197 v.º (12-V), f. 216 v.º (24-V), f. 235 r.º (3-VI), f. 247 r.º (15-VI), f. 278 r.º (15-VII), f. 409 r.º (27-VIII), f. 422 v.º (15-IX), f. 453 r.º (9-X), f. 467 v.º (22-X), f. 505 v.º (10-XII) y f. 518 v.º (17-XII-1632). Más claro es uno de los pagos a Juan Niño por las ventanas que hacía para el *cuarto viejo*, en AHPM, pr. 5283, f. 215 v.º (23-V-1632), f. 364 v.º (11-VIII-1632). Además en estos meses se registra la contratación y entrada de grandes cantidades de madera procedentes de la sierra de Guadarrama, cuyos pagos se localizan en el mismo protocolo.

¹⁸¹ Por desgracia no nos ha llegado la escritura de obligación otorgada por Juan de Aguilar. Conocemos algunos pormenores de la misma gracias a las cartas de pago que desde primeros de agosto se protocolizaron ante el mismo escribano, en AHPM, pr. 5283, f. 354 (3-VIII), f. 410 (28-VIII), f. 469 v.º (29-X), f. 470 (30-X), f. 521 r.º (19-XII-1632). Al respecto de la ermita, decir que en estas primeras escrituras no se cita su advocación tal vez por ser en aquel entonces la única que se había pensado levantar en los jardines del Sitio, como tendremos ocasión de estudiar más adelante.

¹⁸² La escritura de obligación, en AHPM, pr. 5283, fs. 388-390 (23-VIII-1632). Algunas cartas de pago, en f. 468 v.º (26-X), f. 509 r.º (12-XII) y f. 521 v.º (21-XII-1632).

¹⁸³ AHPM, pr. 5283, fs. 391-392 r.º (23-VIII-1632). Las cartas de pago, en f. 453 v.º (9-X-1632), f. 463 r.º (19-X), f. 504 r.º (9-XII) y f. 516 v.º (7-XII-1632).

¹⁸⁴ AHPM, pr. 5283, fs. 396 v.º-398 r.º (23-VIII-1632).

¹⁸⁵ En este caso sólo nos han llegado las cartas de pago, del primero, en AHPM, pr. 5283, f. 418 v.º (10-IX-1632) y f. 418 r.º (10-IX-1632); y de Sormano, en f. 442 r.º (2-X), f. 504 v.º (10-XII), f. 519 r.º (17-XII-1632), f. 583 r.º (22-I-1633), f. 583 v.º (22-I-1633) y f. 591 r.º (28-I-1633).

Carbonel. También se expresaba que las obras debían de rematarse a satisfacción de don Jerónimo de Villanueva, seguramente porque se iban a financiar con el dinero procedente de los gastos secretos que el protonotario manejaba a discreción. Y en el caso del chapado de azulejo de Talavera, contratado por los Bravo, se especificaba el diseño de la granada grande *conforme a la muestra que el Excelentísimo señor conde de olivares escojio*. Nada se dice del autor de la traza de la primera ampliación del Cuarto si bien todo apunta a la responsabilidad de Crescenzi y Carbonel. En el caso de la primera ermita contratada por Juan de Aguilar —que es muy probable que fuera la de San Pablo— se cita en la misma escritura una traza firmada por el aparejador mayor, quien de esta manera se perfilaría también como el autor de los diseños del nuevo Cuarto.

Pero ¿hasta donde llegó esta primera ampliación? Con la escasa información suministrada por los contratos de obra se puede afirmar, a modo de hipótesis, que esta fase inicial alcanzó a las piezas más cercanas a la capilla mayor de la iglesia, en torno a un patinejo de escasas proporciones situado al norte; a una crujía que desde esta posición avanzaba hacia el Este, conocida como la galería que miraba a la huerta de Povar, y que con el tiempo se integraría en uno de los lados de la plaza principal; y a la galería orientada a Toledo (fig. 57) que debería ser identificada con la que, de Este a Oeste, corría paralela a la anterior. Estas últimas serían los dos apartamentos descritos por Bernardo Monnani, secretario de la embajada toscana en Madrid, en los primeros días de 1633¹⁸⁶. Es decir, el nuevo Cuarto se articulaba en forma de “U” en torno a un espacio más o menos cuadrado en donde más adelante se delinearían las cuadras del jardín de la reina. En el lado occidental se situarían las piezas remozadas del Cuarto de Juan Bautista de Toledo con el citado patinejo, que tanto recuerda la arquitectura y las prestaciones del patio de los mascarones de San Lorenzo el Real¹⁸⁷. Fuera de esta reconstrucción quedaría la panda oriental del claustro principal del monasterio, incorporada definitivamente a las habitaciones reales tras su empleo como tales en la Jura del príncipe Baltasar Carlos¹⁸⁸.

¹⁸⁶ El testimonio recogido, en BROWN Y ELLIOTT, pp. 63-64 y p. 281.

¹⁸⁷ No nos han llegado noticias precisas sobre la construcción de este espacio que sería susceptible de ser considerado como una obra de Juan Bautista de Toledo, si no fuera porque no se distingue en el plano de Marcelli. Lo más probable es que se levantara en esta primera fase (1632) para articular las habitaciones del rey sin perder el acceso directo a la tribuna de la iglesia y al nuevo jardín. Hay que esperar hasta enero de 1635 —como ya analizaremos— para saber de alguna obra relacionada con este espacio privilegiado, que entonces se denominaba simplemente como “patinejo del Cuarto Real”, en AHPM, pr. 5284, fs. 14-21 (20-I-1635).

¹⁸⁸ Tras una reforma en que la que se debieron de deshacer las celdas de los monjes para formar nuevas piezas, sirvieron de alojamiento para la reina, el príncipe y las damas que asistieron al acto, según el

Debió de ser en este momento cuando se ordenaron las comunicaciones entre el Cuarto y la capilla mayor del templo jerónimo, aunque resulta casi imposible precisar el número y la naturaleza de las mismas. Cuartero llegó a identificar hasta cuatro accesos en la cabecera y en el lado del Evangelio¹⁸⁹. Dos de ellos se abrían en la quinta capilla de este flanco, junto al presbiterio. Uno por lo menos desde la reforma de Juan Bautista de Toledo. El superior llegaba hasta una habitación privada desde la que el rey seguía los oficios. Debajo de éste una puerta conectaba el palacio, a través de una escalera, con el camarín de Nuestra Señora de los Ángeles. Era el camino que tomaba la familia real cuando se dirigía hasta el dosel de la capilla mayor.

Nos consta que un tercer acceso fue creado en esta época. El 16 de agosto de 1632 el maestro de obras Andrés de Palancares se obligó a fabricar dos *capillas* con sus respectivos cielos rasos en el ábside de la iglesia, detrás del altar mayor¹⁹⁰. La principal era un espacio indeterminado y sin articular que ya debía de existir con anterioridad en esta misma localización¹⁹¹. Contaba además con una puerta que se abría al presbiterio¹⁹². Fue entonces cuando se procedió a su transformación para darle un nuevo uso devocional en lo que parece iba a ser una especie de camarín. Para ello el contratista se comprometía a doblar una bóveda *baida o esquizada* y a horadar un nicho *a las espaldas de la custodia*¹⁹³. La segunda capilla se apañaría con una bóveda de arista debajo de la escalera que servía de acceso al Cuarto real.

A la vista de la estampa de Louis Meunier (fig. 58) y del cuadro de Velázquez *El*

testimonio de GÓMEZ DE MORA, f. 4 v.º; y BROWN Y ELLIOTT, p. 63, fig. 27. En los 8.000 ducados que el rey pagó a la comunidad por los terrenos del olivar se incluyeron las plantas alta y baja del claustro principal, según CUARTERO Y HUERTA, 1966, p. 29.

¹⁸⁹ CUARTERO Y HUERTA, 1966, pp. 38-39.

¹⁹⁰ Fiado por el maestro de carpintería Juan Niño tenía que terminar la obra en tres meses que comenzarían a correr desde la fecha de la escritura por un montante total de 230 ducados, en AHPM, pr. 5538, fs. 1035-1037 (16-VIII-1632). Recuperamos la cursiva para remarcar el uso dado a esta palabra en la escritura, en lo que se entiende era una transformación de este espacio para convertirlo en algo parecido a las capillas que se alineaban en ambos lados del templo. Por otro lado decir que estas piezas que envolvían las cabeceras eran relativamente comunes en los templos de la época bien para usarlos como sacristías o simplemente como relicarios.

¹⁹¹ Desconocemos cuál fue la utilidad primitiva que tuvo este espacio antes y después de la ampliación llevada a cabo por Juan Bautista de Toledo.

¹⁹² Las noticias de la época se refieren a una reunión del Consejo celebrada en el Buen Retiro el 10 de febrero de 1640. Para ello se acordó que los alcaldes fueran a San Jerónimo y se juntaran en la sacristía para desde allí pasar todos juntos, como era la costumbre, al Cuarto del rey, en BNM, ms. 8177, fs. 14-15 rº. Por la lógica cercanía de la sacristía al presbiterio, es probable que en aquella ocasión emplearan este acceso de la cabecera para ingresar en las dependencias palaciegas.

¹⁹³ La escritura, al parecer, dejaba en manos del maestro la plasmación de una u otra solución. De ser esquizada se indicaba la necesidad de crear un cielo raso de madera, en AHPM, pr. 5538, fs. 1035-1037

príncipe Baltasar Carlos en el picadero, los alzados interiores de la “U” formada en el patio de la Reina contaba con un piso bajo iluminado con unas ventanas de reducido tamaño, sobre las que se situaban a plomo los balcones del piso principal¹⁹⁴. A través de unas puertas bajas se accedía desde el nivel inferior a los jardines.

También habría que llamar la atención sobre las torres que se situaban en los dos extremos de la crujía que miraba a Toledo. Es probable que la escalera que ascendía hasta el nivel superior de la torre oriental también lo hiciera en dirección opuesta hasta el jardín; esto es, que en su interior se hallaran las dos cajas de escalera que se citan en las escrituras de 1632. La que servía para comunicar los diferentes niveles del Cuarto de San Jerónimo se puede observar en la stampa de Meunier y en el plano de Texeira (fig. 54), encastrada en el extremo oeste de la galería de Toledo (fig. 57) y fuera de la línea de los tejados que formaban la “U”. La crujía opuesta, la que se orientaba a la huerta del marqués de Povar, sólo contaba con una torre en su extremo oriental (fig. 64). Tras la segunda ampliación pasaría a incorporarse a la plaza principal acogiendo en su chapitel el reloj del Sitio.

A finales de 1632 las obras contratadas estaban muy avanzadas gracias a la incesante entrada de materiales y el trabajo de numerosos operarios¹⁹⁵. Prueba de ello es que el ensamblador Juan de Caramanchel ya se ocupaba en octubre de tallar las cabezas que iban decorar los canecillos de los tejares del Cuarto de San Jerónimo, circunstancia ésta que parece contradecir la supuesta sobriedad decorativa atribuida a estas construcciones¹⁹⁶. En los primeros días de diciembre varios carpinteros se obligaban a fabricar más ventanas, algunas de ellas para el cuarto de las Damas, a los mismos precios y condiciones de las anteriormente contratadas por Juan Niño¹⁹⁷. Prueba de que antes de

(16-VIII-1632).

¹⁹⁴ El cuadro atribuido a Velázquez estaría mal localizado si con el picadero citado se estuvieran refiriendo al edificio que se abría en la plaza nueva del Sitio, en DOMÍNGUEZ ORTIZ, PÉREZ SÁNCHEZ y GÁLLEGO, pp. 246-253. La torre de la esquina indica que la escena se desarrollaba entre las cuadras ajardinadas del jardín de la reina.

¹⁹⁵ Nos ahorramos los datos concretos sobre los contratos formalizados para el abastecimiento de grandes cantidades de yeso, madera y teja, en AHPM, pr. 5283, f. 344 r.º (31-VII-1632), fs. 376-379 (17-VIII-1632), fs. 394-395 r.º (23-VIII-1632), f. 424 r.º (18-IX-1632), fs. 486-487 r.º (25-XI-1632), f. 487 v.º (26-XI-1632), f. 498 r.º (27-XI-1632) y f. 591 v.º (7-II-1633).

¹⁹⁶ A falta del contrato de obligación, algunas cartas de pago y libranzas, en AHPM, pr. 5283, f. 463 v.º (20-X-1632); y AGS, TMC, leg. 3763.

¹⁹⁷ Esteban Correas, Melchor Ortega y Antonio Correas se comprometían a realizar treinta ventanas para fines de abril de 1633, en AHPM, pr. 6516, f. 85 (2-XII-1632). Una carta de pago de 4.000 reales procedentes de los gastos secretos, en AHPM, pr. 5283, f. 516 r.º (16-XII-1632). Por su parte Gregorio Sánchez se obligaba a fabricar cuatro ventanas para el cuarto de las Damas según las condiciones firmadas por Carbonel, en AHPM, pr. 6516, fs. 87-88 r.º (6-XII-1632); y Pedro Sánchez otras cuatro más para el mismo lugar, en AHPM, pr. 6516, f. 88 v.º (6-XII-1632). Ocho ventanas, en este caso para la galería baja del

terminar el año ya se trabajaba en los interiores del Cuarto son los pagos realizados al vidriero Diego del Campo y a los marmolistas Jacome y Juan Bautista Semería, ocupados en la talla de dos chimeneas de jaspe para estas habitaciones¹⁹⁸.

Una vez más en una escritura de obligación de 6 de diciembre de 1632 se constata el estrecho seguimiento que el conde-duque de Olivares mantenía sobre estos trabajos. La escena no es difícil de imaginar. El maestro herrero Antonio Cubero se comprometía con el marqués de la Torre a fabricar los antepechos de hierro que habían de decorar las dos escaleras del Cuarto Real. Sus balaustres, incluidos los que articulaban y cerraban los paños, se fundirían según un modelo presentado ante don Gaspar de Guzmán y Alonso Carbonel, quien redactaría las condiciones del concierto¹⁹⁹.

2. LA SEGUNDA AMPLIACIÓN. LA PLAZA PRINCIPAL (1633).

Lo que hemos denominado como segunda ampliación del Cuarto Real de San Jerónimo empezó a fraguarse a finales de 1632. El 24 de diciembre Juan de Aguilar se comprometió a seguir alargando la cerca que delimitaba el Sitio dejando en ella las puertas que le fuera señalando Alonso Carbonel. Este ensanche supondría la incorporación aproximada de 4.200 pies de nuevas tapias que llegarían, como se recoge en la escritura, hasta la Puerta de Alcalá²⁰⁰. Este nuevo crecimiento se produciría a costa de un conjunto heterogéneo de tierras adquiridas en los primeros días de 1633²⁰¹. Supuso un importante reajuste cuya primera consecuencia fue el derribo de varios lienzos de tapia que Juan de Mondéjar y Francisco de Benavente habían levantado dos años antes. Carbonel anotó en uno de sus libros de obra —tal vez para prevenir futuros problemas— que se batían por orden del conde-duque de Olivares *para hacer la plaza que su excelencia ha ordenado*²⁰².

Cuarto Real, fueron contratadas por Gabriel Pérez y Juan de Urbina, en AHPM, pr. 5283, f. 532 (23-XII-1632).

¹⁹⁸ Por estos trabajos Diego del Campo recibiría 1.000 reales de Jerónimo de Villanueva, en AHPM, pr. 5283, f. 531 v.º (22-XII-1632). Las libranzas y pagas a los Semería, en AHPM, pr. 5283, f. 529 v.º (22-XII-1632); y AGS, TMC, leg. 3763 (10 y 18-I, 28-II, 23-III y 25-V-1633).

¹⁹⁹ AHPM, pr. 5283, fs. 498 v.º-500 r.º (6-XII-1632).

²⁰⁰ Aguilar se comprometía a tener terminada la obra para el mes de abril de 1633 a satisfacción de Carbonel y Crescenzi. Hasta entonces recibiría por su trabajo la friolera de 15.000 ducados, en AHPM, pr. 5283, fs. 534 v.º-535 v.º (24-XII-1632). Pero según las libranzas consta que recibió 20.000 ducados, en AGS, TMC, leg. 3763 (25-I, 28-II, 4-IV y 10-V-1633).

²⁰¹ Entre ellos a Juan Gaitán de Ayala, Juan de Murcia y Matías Martínez de Figueroa, en AGP, SA, leg. 1228; y GÓMEZ IGLESIAS, p. 26.

²⁰² Se trata de una certificación de Carbonel copiada de un libro donde anotaba las cosas tasadas que se derribaron en el Sitio, en AGP, SA, leg. 5207.

Una señal inequívoca de que la futura plaza principal y los nuevos terrenos adquiridos no estaban incluidos en el primer proyecto del Cuarto Real.

La nueva ampliación arquitectónica giraría en torno a la plaza que iba a levantarse al norte del monasterio de San Jerónimo (fig. 60). Su rápida construcción a lo largo del año 1633 coincide con los últimos trabajos de acondicionamiento de las galerías nuevas del Cuarto Real. Gracias al testimonio de Eugenio Llaguno sabemos que se barajaron diferentes proyectos para orientar y estructurar la fachada principal de esta plaza. El ilustrado alavés tuvo ocasión de manejar una planta de uno de ellos que debía de conservarse en el archivo de la Junta de Obras y Bosques²⁰³. Describe de forma elogiosa un frente de fachada de 480 pies orientado hacia Madrid y limitado en sus extremos por dos torres. En su parte central se abrían tres puertas separadas por ocho columnas y en sus laterales unos pórticos abovedados sobre pilastras, todo ello de piedra. De los extremos de la fachada, algo más allá de las torres, nacían en perpendicular dos alas de 230 pies cada una, en dirección al Prado, en las que se instalarían los oficios. Se abrirían en pórticos con unas torrecilla en sus extremos. Llaguno termina de esta manera:

*(...) A esta entrada, bien diversa de la miserable que tiene, correspondían otras cosas; pero ya fuese por la brevedad, ó por falta de fondos se omitió todo lo magnífico, y que podía tener aire de solidez, y el cuadro principal se hizo de puro ladrillo y maderamen á la ligera, que solo en la extensión se distingue de cualquier casa medianamente construida*²⁰⁴.

Este proyecto bien pudiera ser el primero que firmó Carbonel para la nueva ampliación del Sitio. Debió de abandonarse por otro más modesto cuyo resultado podemos contemplar en el cuadro atribuido a Leonardo (fig. 59) y en el plano de Texeira (fig. 54). Antes de iniciar el análisis de la construcción de la plaza resultante habría que plantearse cuándo fue desechada la traza que vio Llaguno; o dicho de otro modo, si la galería abierta (fig. 60) que avanza desde el Cuarto Real hacia el Prado de San Jerónimo, muy cerca de la fachada del monasterio, se puede identificar con una de las alas descritas más arriba. Se trataría de una sencilla construcción adintelada y sostenida por columnas de piedra en el piso bajo y pies derechos con zapatas en el superior. Una estructura muy hispana que

²⁰³ LLAGUNO y AMÍROLA, t. IV, p. 15.

²⁰⁴ *Ibídem*.

descartaría la responsabilidad de una mano foránea²⁰⁵. Su arranque más allá de la torre, la presencia del pórtico y su función como casa de los oficios, constatada por el nombre de la plazoleta que se abre junto a ella, no descarta que nos hallemos ante una rémora del primer proyecto que manejó el ilustrado. Lo mismo podría decirse del sector edificado junto al Cuarto que sirve de nacimiento a esta ala porticada.

Todo ello nos llevaría a concluir que antes de terminar 1632 el proyecto primitivo fue solapado por un nuevo plan cuya principal característica era que la fachada principal de la plaza se ofrecía al norte²⁰⁶. Se abandonó la construcción de los pórticos por un nivel de ventanas y puertas que comunicarían con los patios del Emperador, de la leonera y de los oficios. El hecho que mejor demuestra esta permuta es que el 17 de diciembre del citado año Juan de Aguilar se obligó a ejecutar la obra de albañilería de la leonera (fig. 60) que Felipe IV había mandado construir junto al Cuarto de San Jerónimo. Su posición adosada a la panda occidental abortaba cualquier intento de levantar en este lado el frontispicio de la plaza. Lo mismo podría decirse de los citados patios que de forma sucesiva se cerrarían en este sector.

Empezamos pues este estudio de la segunda ampliación con la obra de la leonera contratada por Aguilar²⁰⁷. Esta costumbre de contemplar fieras en cautividad y de hacerlas pelear en cruentos espectáculos no era nueva. Con anterioridad la plaza de la Priora en el Alcázar ya había sido escenario de algunas luchas de fieras²⁰⁸; e incluso sin ir más lejos hay noticias de que en mayo de ese mismo año de 1632 se había improvisado una competición de esta índole en los aledaños del Cuarto del Retiro²⁰⁹. Lo que no nos consta

²⁰⁵ Se anota la posibilidad—sin visos de ser corroborada— de que el proyecto que vio Llaguno fuera el mismo que Olivares solicitó a un arquitecto veneciano en 1637 para remodelar la fachada del palacio, en BROWN y ELLIOTT, p. 282, nota 68. Siguiendo esta noticia, se supone que esta última era la que miraba a Madrid, en BLASCO RODRÍGUEZ, p. 106. Ni que decir tiene que la galería superior sostenida a base de pies derechos y zapatas tiene su antecedente en la arquitectura popular española, con magníficos ejemplos petrificados en patios civiles y claustros del Renacimiento. La disposición de los oficios junto a la fachada principal, aunque en un solo piso y situada en sus laterales, se repetiría en el proyecto de Gómez de Mora para el palacete de la Zarzuela.

²⁰⁶ A pesar de lo dicho se anota que la fachada principal de la nueva plaza se orientaba al oeste, en BROWN y ELLIOTT, p. 71. Del mismo modo se analiza el frente que miraba a Madrid como si se tratara de la cara principal del palacio, para concluir que el edificio carecía de fachada, en BLASCO RODRÍGUEZ, pp. 106-108.

²⁰⁷ En la escritura de obligación se aclaraba que debía de construirla a los mismos precios con los que había contratado la obra principal del Cuarto de San Jerónimo, en AHPM, pr. 5283, f. 517 (17-XII-1632). Recibió 4.000 ducados, en AHPM, pr. 5283, f. 519 v.º (19-XII-1632); y AGS, TMC, leg. 3763 (4-IV-1633).

²⁰⁸ LÓPEZ RINCONADA, pp. 287-290.

²⁰⁹ Juan de Mondéjar había recibido de manos de Forno 2.150 reales por el balcón que hizo para

es que existiera en España una tipología arquitectónica específica para esta finalidad por lo que el modelo parece que fue importado del exterior. A este respecto las cartas de los jesuitas son muy claras al indicar que la leonera se había

*(...) fabricado al modo de la de Florencia, aunque no es tan grande, si bien en aquella, por serlo, no pelean los animales, porque están muy apartados los unos de los otros, y en ésta, en abriendo las puertas, se ven forzados a pelear*²¹⁰.

Y así debió de ser ya que para realizar esta obra Juan de Aguilar recibió una traza del marqués de la Torre, quien tuvo que haberse inspirado en algún modelo italiano. La leonera, como el resto de la plaza principal, se levantó con gran celeridad. A finales de mayo de 1633 Juan García Barruelos contrataba su cubierta de plomo con Carbonel²¹¹. En la vista del Buen Retiro que se conserva en el Palacio Real de Madrid se puede apreciar entre los patios del Emperador y de los Oficios la planta semicircular del coso, adosada a la crujía occidental de la plaza, donde peleaban las fieras. En su perímetro circular se distribuirían las jaulas, con sus complejos mecanismos de comunicación, y justo delante de ellas un edificio cubierto de pizarra que debió de servir como vivienda del cuidador de los animales²¹². Los reyes seguirían estos espectáculos desde un balcón elevado.

El año de 1633 se inauguró con la irrupción de Cristóbal de Aguilera en las obras del Sitio. En los primeros días de enero planteaba una significativa baja sobre el presupuesto aproximado con el que Juan de Aguilar se había obligado a terminar la obra principal del Cuarto de San Jerónimo; en concreto, se comprometía a restar 12.000 ducados (una octava parte) a los 100.000 ducados acordados meses atrás²¹³. El contratista no tardó en reaccionar. Asumió la baja de Aguilera y planteó una segunda de 1.500

que el rey pudiera ver la *fiesta de las fieras*, en AHPM, pr. 5283, f. 186 v.º (8-V-1632). Un mes más tarde Felipe IV solicitaba al conde de Chinchón, virrey y capitán general del Perú, que le mandara una pareja de animales feroces para sus fiestas. Sobre la peripecia vivida por tres “tigres” (jaguares) enviados desde Guayaquil, ver SOLER JARDÓN, pp. 501-502.

²¹⁰ CARTAS, t. XIII, p. 5 (3-I-1634).

²¹¹ AHPM, pr. 5283, fs. 669-670 (27-V-1633).

²¹² En febrero de 1634 el carpintero Pedro de Vargas se comprometió a desempeñar el oficio de leonero. Como prueba de la complejidad técnica que suponía el manejo de estas instalaciones, decir que dentro de sus obligaciones se especificaba el mantenimiento de los tornos, rabillos, compuertas, tarimas, cordeles y maromas, en AHPM, pr. 5283, f. 950 (25-II-1634). Por curiosidad anotar que el testamento de su mujer fue otorgado junto a la puerta principal de la leonera, en AHPM, pr. 7371, fs. 163 v.º-164 v.º (14-VII-1639).

²¹³ AHPM, pr. 5283, fs. 547 v.º-548 r.º y 555 v.º (5 y 9-I-1633).

ducados sobre la tasación final²¹⁴. Desconocemos con exactitud las circunstancias que rodearon esta pugna sobre una fábrica que había sido adjudicada en julio de 1632. No nos consta que fuera convocada una segunda subasta de la primera obra, ni que ésta se hubiera ampliado con la construcción de la plaza principal. De ser cierta esta segunda hipótesis no parece muy lógico que las bajas se aplicaran sobre el presupuesto acordado el año anterior.

Esta intervención de Aguilera pudo ser motivada por el interés de los promotores en acelerar la marcha de las obras. Tal vez los contratos de la nueva cerca y de la leonera habían provocado cierta saturación en la estructura laboral de Juan de Aguilar que amenazaba con ralentizarlas. En poco menos de seis meses se había hecho con el casi monopolio de las contrata, justo en el momento que se preparaba una nueva e importante ampliación hacia el norte, la plaza principal.

Como hemos referido más arriba —a nuestro entender— la contratación de la obra de la leonera anuncia la construcción del lienzo occidental de esta plaza. Este hecho podría indicar que esta larga crujía que avanzaba desde el Cuarto de San Jerónimo (fig. 60), de sur a norte, pudo haberse empezado a levantar a primeros de 1633 gracias al trabajo de un ejército de obreros.

Los hechos parecen señalar que Juan de Aguilar y Cristóbal de Aguilera se repartieron la ejecución de la plaza principal. Por desgracia carecemos de la mayor parte de las escrituras de obligación que se otorgaron para este fin. El primero recibiría varias cantidades de dinero desde el mes de junio *a cuenta de la obra que se ha encargado hacer fuera del primer concierto*, que podría ser —tal vez— la crujía oriental o parte de la meridional de la plaza, de las que no se tienen noticias²¹⁵. Lo que sí es seguro es que Aguilera se encargó de las otras dos. En el mes de julio se obligaba con don Francisco de Tejada y Mendoza, superintendente de la obra que se hacía en aquel Sitio a costa de los Consejos, a levantar las fachadas oeste y norte conforme a una traza que le sería entregada²¹⁶. La premura con que se afrontaron estos trabajos, obligaron a Cristóbal de

²¹⁴ Idem, f. 559 r.º (10-I-1633).

²¹⁵ AGS, TMC, leg. 3763 (I-VI-1633). Nuestras dudas sobre la participación de Juan de Aguilar en la obra de la plaza principal se fundamentan en que no identificamos los miradores y torres del Prado con la crujía occidental de la plaza, como se propone, en AZCÁRATE RISTORI, 1966, p. 106. En un posterior apartado trataremos de justificar y documentar que estos miradores eran unas pequeñas estructuras flanqueadas por torrecillas que discurrían desde la esquina que miraba a la calle de Alcalá parapetando el camino de ingreso al Sitio.

²¹⁶ La escritura de obligación no aporta mayores detalles, en AHPM, pr. 5808, fs. 450-451 (21-VII-1633). A partir de entonces y a lo largo de un año recibiría casi 90.000 ducados para terminar esta obra, en AHPM, pr. 6516, f. 174 v.º (25-VIII-1633), f. 184 r.º (17-IX-1633), f. 189 r.º (10-X-1633), f. 198 r.º (5-XI-

Aguilera a subcontratar la ejecución de la albañilería. Así por ejemplo el 18 de octubre llegaba a un acuerdo con Martín García y Lázaro Anguiano para que construyeran veintiséis pilastras de la fachada oeste del interior de la plaza en el tiempo récord de ocho días²¹⁷.

Junto a éstos trabajaron los canteros encargados de labrar en piedra berroqueña los zócalos, las esquinas de las torres, puertas y ventanas de la plaza. Por esta tarea Bartolomé Sombigo cobró diversas cantidades de mayo a julio de 1633²¹⁸. En este último mes se presentó a subasta, según un auto firmado por Crescenzi, la obra del vaciado y empedrado de la plaza principal y el zaguán que recaería en una compañía formada por Francisco Delgado y Francisco Martín²¹⁹. A medida que se iban levantando los muros de la plaza no se tardarían en contratar los balcones y rejas que iban a decorar los tres niveles de vanos que recorrían el interior y exterior de la plaza²²⁰.

Las consecuencias motivadas por esta rápida construcción no se hicieron esperar. El 24 de octubre de 1633 tuvo lugar en la plaza principal del Sitio una reunión de maestros de obras convocados por el marqués de la Torre y Alonso Carbonel para informar sobre el estado de los dos lienzos de muro que apenas había terminado de levantar Cristóbal de Aguilera²²¹. Al parecer existían serias dudas sobre su solidez y seguridad para aguantar el peso de los balcones que iban a ser instalados en unos mechinales y desde los cuales los miembros de los Consejos presenciarían una fiesta de toros y cañas que el impaciente Felipe IV quería celebrar en la nueva plaza. Como se reconocía en las primeras líneas del documento, los muros se habían construido en *poco tiempo y mucha prisa* coincidiendo con una climatología adversa de mucha lluvia y humedad. Así pues se requería de los maestros que informaran sobre su estado y que declararan en cuánto tiempo se podría celebrar la fiesta. El trinitario descalzo fray Francisco de San José, Domingo de la O, Francisco de Seseña, Tomás Torrejón, Bernardo García de Encabo, Juan Lázaro y Matías Cuadrado confirmaron que las paredes todavía se hallaban frescas por no haber fraguado sus materiales. Calculaban que si el tiempo se mantenía seco la fiesta se podría celebrar dentro de un mes y recomendaban que mientras tanto los balcones bajos se consolidaran

1633), f. 210 r.º (19-XII-1633), f. 237 r.º (20-IV-1634), f. 239 v.º (18-V-1634) y f. 264 r.º (11-VII-1634).

²¹⁷ AHPM, pr. 5850, fs. 38-39 r.º (18-X-1633).

²¹⁸ AGS, TMC, leg. 3763 (23-V y 2-VII-1633).

²¹⁹ AHPM, pr. 5283, fs. 729-732 r.º (23-VII-1633) y fs. 742-744 r.º (13-VIII-1633).

²²⁰ AHPM, pr. 5283, fs. 766-768 r.º (4-IX-1633), fs. 776-777 v.º (6-IX-1633) y f. 787 (18-IX-1633).

²²¹ AHPM, pr. 5283, fs. 838-839 r.º (24-X-1633).

con pies derechos. Además daban por buena la decisión de Crescenzi y Carbonel de entibar los balcones altos con travesaños de hierro.

A primera vista no parece justificada la convocatoria de tantos maestros para dirimir sobre un tema de índole práctica. Pero una lectura más rebuscada de este precioso documento nos llevaría a considerar que los responsables de la obra, que también firmaron la declaración, trataban de reforzar su propia opinión contraria a la apresurada celebración de la fiesta, frente a la impaciencia del rey y su válido por inaugurar la nueva plaza. Sin ir más lejos tres días antes de producirse esta junta de maestros, un decreto real había previsto el repartimiento de las ventanas y tablados entre los miembros de la corte y la administración en la misma forma que se hacía en los acontecimientos regios que se realizaban en la Plaza Mayor de Madrid²²². Pero en este caso, actuando como maestro mayor del Buen Retiro, Carbonel fue el encargado de hacer la planta de su distribución. Por cierto que el manchego se ubicó sobre la galería del Cuarto Real en compañía de otros criados de Felipe IV.

La opinión de los maestros fue tenida en cuenta. Las fiestas de toros no se correrían hasta el día 5 de diciembre, en el marco de unas jornadas que celebraron la inauguración de la plaza. Tras unos trabajos frenéticos sus galerías quedaron perfectamente vestidas con pinturas y tapicerías aportadas por los miembros más destacados de los Consejos. Una relación anónima escrita por estas fechas describe con todo lujo de detalle las aportaciones del conde de Castrillo, marqués de Leganés, duque de Medina de las Torres, Diego Suárez y el protonotario de Aragón don Jerónimo de Villanueva²²³.

Aunque las fuentes documentales no aportan mucha información sobre la vertiginosa construcción de esta plaza, la responsabilidad de su traza ha de recaer en Crescenzi y Carbonel. Por paradójico que parezca, la presencia de Francisco de Tejada y Mendoza como superintendente de la obra que financiaban los Consejos no ha de ser interpretada en términos artísticos²²⁴. Sin negar que este consejero de Castilla cultivó un fino gusto por la pintura no tenemos constancia que impusiera a los arriba citados ningún

²²² AGP, Caja 11.744, exp. 10 (21-X-1633).

²²³ CHAVES MONTOYA, 1992a, pp. 220-223, nota 18.

²²⁴ Nos consta que ya ejercía este cargo en diciembre de 1632, lo que corrobora que la construcción de la plaza principal ya se preparaba en estas fechas, en AHPM, pr. 5808, f. 280. Ver también BROWN y ELLIOTT, p. 102. Fallecido Tejada en septiembre de 1634, don Antonio de Camporredondo fue nombrado superintendente de las obras del Buen Retiro que se hacían por cuenta de los Consejos, en AV, ASA 1-161-37 (5-XI-1634).

planteamiento o modelo arquitectónico sobre el que basarse. Es más cuando quiso construirse una capilla familiar en la iglesia del Colegio Imperial requirió los servicios del italiano para llevarla a cabo²²⁵.

Las características de esta plaza pueden aportar luz sobre su origen. Casi cuadrada, estaba delimitada por cuatro crujías de tres plantas de altura (baja, principal y superior) en cuyas esquinas se levantaban otras tantas torres con esbeltos chapiteles empizarrados (fig. 60). Se construyó a base de ladrillo y madera, reservándose la piedra —como ya quedó dicho— para el zócalo que recorría su basamento, las cantoneras de las torres y los marcos de puertas y ventanas. El ritmo de los alzados exteriores quedaba marcado por la colocación regular de los tres niveles de ventanas y balcones, a plomo con los ventanucos que iluminaban las buhardas. Es muy posible —aunque no se aprecie con claridad en la vista del Sitio atribuida a Leonardo— que estos niveles quedaran delimitados por unas impostas de piedra o albañilería que guardaban su correspondencia con las torres. Por cierto, que los alzados de éstas estaban animados por una sencilla decoración de placas apenas resaltadas.

El interior (fig. 63) ofrece algunas novedades que hay que analizar teniendo en cuenta la función de recinto festivo que desde un principio se otorgó a esta plaza. Dos balcones corridos dividían sus alzados en tres niveles sincopados por diferente número de vanos. Los más numerosos se abrían en el piso superior. Por el documento citado más arriba sabemos que unas pilastras de albañilería recorrían la fachada oeste, tal vez marcando las verticales de las ventanas altas. En la vista del Buen Retiro se puede apreciar en la panda sur una arcada de piedra sobre la que descansa el balcón corrido. Pudo haberse construido tiempo después, a mediados de 1637²²⁶, pero guardando estrictamente el ritmo

²²⁵ Terminada con trazas de Crescenzi, como se puede leer en su testamento, en AHPM, pr. 6179, fs. 950-957 (24-VI-1632), citado en BROWN Y ELLIOTT, pp. 102 y 285 (nota 48); y ATERIDO FERNÁNDEZ, 1998, pp. 202-203.

²²⁶ La documentación no despeja del todo las dudas que se ciernen sobre esta arquería, denominada en las cartas de pago y libranzas como *pasadizo y corredor que se hace en la galería del cierzo, pasadizo y corredor de arcos de cantería de la plaza principal o simplemente pasadizo de arcos de piedra*. La primera cita podría indicar que fue levantada en la panda norte de la plaza principal, posibilidad descartada por el plano de Texeira; pero también —como así creemos— en la galería que se desarrolló hacia el este a partir del Cuarto Real de San Jerónimo, la que en un principio miraba a la huerta de Povar. Su posición septentrional respecto al núcleo original del palacio podría haber permutado este nombre por el de galería del cierzo. Lo cierto es que el cantero Juan de Gancedo se obligó hacer esta obra con Alonso Carbonel en una escritura perdida que pasó ante el escribano Diego de Cárdenas a primeros del mes de mayo de 1637. La obra de cantería estaba terminada en septiembre del mismo año por un montante de 23.245 reales abonados en cuatro pagas, en AHPM, pr. 6365, f. 488 v.º (20-V), f. 493 v.º (25-V), f. 522 r.º (6-VI) y f. 689 v.º (5-IX-1637). La albañilería corrió a cargo de Martín García, recibiendo por ello no menos de 9.400 reales, en Idem, f. 489 r.º (20-V), f. 521 v.º (6-VI) y f. 531 r.º (15-VI-1637). La información de las libranzas, en

de vanos planteado en el piso superior. Sabemos que veinticuatro arcos de esta galería porticada fueron sellados con unos *enverjados* de madera y tres más —tal vez los extremos y el central— con pares de puertas del mismo material²²⁷.

En cuanto al interior de las crujías que articulaban esta plaza, decir que por su partición despejada y alargada, en lo que respecta por lo menos a su piso principal, favoreció la colocación en sus muros de pinturas y tapicerías. Hay que llamar la atención sobre una circunstancia que tuvimos ocasión de analizar en el Alcázar. Es muy probable que por primera vez en un palacio real aparezcan las habitaciones en enfilada central, si damos por buena la distribución que se aprecia en uno de los planos de Carlier trazados casi un siglo después. Los vanos centrales que se abrían en los tabiques separadores de la galería occidental, que discurría desde la escalera del Cuarto de San Jerónimo hasta la torre noroeste, crearían una magnífica perspectiva al visitante que se dirigía a la zona representativa del palacio del Buen Retiro, situada en el lado norte de la plaza. En ésta los tres salones se encadenaban con otra enfilada. Esta novedad tiene que ser atribuida al gusto más italiano de Giovanni Battista Crescenzi. Sería el antecedente inmediato de la enfilada que a partir de 1640 Alonso Carbonel plantearía en las habitaciones que discurrían de oeste a este en el corazón de la fachada del Alcázar.

Por lo demás decir que las piezas de las galerías, como las del nuevo Cuarto Real, se vistieron con solados de ladrillo y chapados de cerámica de Talavera, siguiendo la tradicional manera española. Según la estación del año los suelos se aislaban con alfombras o esteras, y las paredes se recubrían con tapicerías o lienzos de pintura. No consta en la documentación del Sitio que en alguna de sus habitaciones se recurriera a los revestimientos de materiales nobles. Tampoco en las salas más representativas del poder real, a diferencia de lo sucedido en el Alcázar a raíz de la citada reforma de 1640. Los jaspes y los mármoles fueron empleados en las chimeneas y en el mobiliario más exclusivo de estas crujías. La única excepción sería el patinejo del Cuarto Real, reformado con estos materiales en 1635²²⁸.

AZCÁRATE RISTORI, 1966, p. 118.

²²⁷ Fabricados por el maestro de carpintería Juan de Caramanchel, por cuyo trabajo según certificación de Carbonel se le pagaron 3.500 reales, en AHPM, pr. 6365, f. 533 r.º (17-VI) y f. 552 r.º (27-VI-1637). Los balcones, reinstalados sobre el corredor, fueron pintados de negro por Simón López, en AHPM, pr. 6365, f. 562 r.º (7-VII-1637). Las libranzas de estos pagos, en AZCÁRATE RISTORI, 1966, p. 118.

²²⁸ El chapado del patinejo fue adjudicado tras los preceptivos pregones —a los que asistieron Carbonel y Juan de Albear— a los marmolistas Diego de Viana, como principal, Jusepe de Buendía, Juan Guillén de Bona y al genovés Juan Francisco Sormano. En las condiciones se estipulaba la ejecución de un zócalo de jaspe de San Pablo, un empilastrado del mismo material y un cuerpo de ventanas con tres dinteles

Esta tipología de plaza nació de la conjunción de dos realidades arquitectónicas que tenían una larga tradición en España. Por una lado, la del palacio o alcázar real articulado en torno a un patio interior cerrado por cuatro crujías y otras tantas torres en las esquinas. No hay más que recordar el Alcázar de Toledo o el propio palacio del Pardo. Además no muy lejos del Retiro, acababa de levantarse uno de los mejores ejemplos de espacio público preparado para las celebraciones festivas, la Plaza Mayor de Madrid. Dejando de lado su función urbanística de confluencia de varias arterias de la ciudad, su inestimable valor como escenario de estos acontecimientos venía dado por su planta regular de grandes proporciones y por la disposición de sus balcones. Pues bien, a nuestro entender, Crescenzi y Carbonel conjugaron sabiamente las ventajas de estas dos tradiciones constructivas para conformar en un palacio real como éste un espacio cerrado, por su carácter privado —si entendemos éste en su extensión cortesana—, que permitía presenciar con gran comodidad los espectáculos que se desarrollaban en su coso empedrado. Que el patio del palacio Pitti se utilizara de forma ocasional para actos festivos y que tuviera unos balcones corridos en tres de sus lados no indican que la arquitectura de este entorno hubiera sido elegida específicamente para ejercer esta función lúdica. Así, por ejemplo, el muro porticado que servía de acceso al jardín no había sido construido para soportar las tribunas que se pueden apreciar en la estampa de Orazio Scarabelli reproducida en el libro de Brown y Elliott. Pero además hay que tener en cuenta que algunas diversiones propiamente hispanas, como las fiestas de toros o los juegos de cañas, necesitaban de grandes espacios que la arquitectura italiana nunca había tenido la necesidad de plantear. No hay pues antecedentes en aquel país que valgan para comprender la estrecha relación existente entre la forma y la función con que fue concebida la plaza principal del palacio del Buen Retiro²²⁹.

3. LA PLAZA GRANDE (1634-1637).

Este gran espacio quedó conformado al norte del Sitio del Buen Retiro, gracias a la disposición más o menos ortogonal de tres crujías articuladas y un tramo corto (fig. 61). Éste creció como prolongación de la fachada principal de la primera plaza, convertida en panda sur de la nueva, y aquellas en los tres lados que la cerraban. La arquitectura de la plaza grande o nueva —la denominaremos de las dos maneras— nació muy determinada

tallados, en AHPM, pr. 5284, fs. 14-21 (20-I-1635).

²²⁹ Como se quiere justificar de forma inconsistente, en BROWN Y ELLIOTT, pp. 70-71.

por la función que iban a cumplir una suerte de dependencias instaladas en sus alargadas galerías, a saber, dos juegos de pelota, las caballerizas, las cocheras y el picadero.

Por desgracia, una vez más, desconocemos los primeros pasos de esta construcción que se puso en marcha a finales de 1634, en lo que respecta a los trabajos de acondicionamiento del terreno. Es muy probable que a lo largo de la segunda mitad de 1635 se contrataran las obras de albañilería de algunos pabellones, pues, iniciado el año siguiente, se remató su continuación en los mismos maestros. A la vista de la documentación localizada nuestro punto de partida será esta última tanda de contratos firmada a partir del mes de enero de 1636, teniendo en cuenta que la construcción de la plaza se dividió en función de las dependencias citadas más arriba.

Como hemos visto en repetidas ocasiones a lo largo de este capítulo, las obras de este nuevo espacio comenzaron con el sometimiento del irregular terreno sobre el que se asentaban las dependencias del palacio. En diciembre de 1634 se detectan los primeros pagos a Cristóbal de Aguilera para vaciar las tierras *desde la plaza nueva que se está haciendo detrás del Cuarto de los Consejos hasta salir fuera de los oficios de él*²³⁰. La noticia parece indicar que se estaba produciendo un trasvase de tierras sobrantes desde el sector norte del Sitio, delante de la fachada principal de la plaza, hasta la zona occidental del mismo. Y es muy probable que ya en aquellas fechas se estuviera levantando alguna de sus crujías siguiendo las instrucciones de Alonso Carbonel, tal vez la oriental de la que no nos han llegado noticias²³¹. Lo cierto es que los trabajos de allanamiento se prolongaron a lo largo de la primera mitad de 1635, con la participación de otros maestros de obras²³².

Los dos juegos de pelota de la *segunda plaza* que citan las fuentes debieron de

²³⁰ AHPM, pr. 5850, f. 61 r.º (29-XII-1634). Aguilera recibió diversas cantidades, en AHPM, pr. 6363, f. 52 (23-I-1635), fs. 67-68 r.º (27-I-1635), f. 75 (31-I-1635); pr. 5850, f. 98 (9-III-1635); y pr. 6363, f. 220 (4-V-1635).

²³¹ Así se debería interpretar un contrato firmado el 16 de diciembre de 1634 por el maestro herrero Guillermo Reda para fabricar ochenta y siete antepechos de nueve balaustres cada uno para la plaza nueva. La mitad del encargo debería ser entregada para el día de Navidad y la otra mitad para el 10 de enero de 1635. Deberían ser hechos y puestos a contento y satisfacción de Alonso Carbonel, quien le *dio la orden de cómo an de ser los dichos antepechos*, en AHPM, pr. 5809, f. 675 (16-XII-1634). Por esas mismas fechas Francisco Limón se obligaba a realizar seis pares de puertas principales para la plaza nueva del Sitio y cuarenta lumbreras para sus buhardas *conforme a la traza y forma que diere Alonso Carbonel*, en AHPM, pr. 5809, f. 674 (28-XII-1634).

²³² El 17 de abril el maestro de obras Francisco de Mena, en una escritura perdida que pasó ante Pedro Escobar, se comprometió a quitar la tierra existente delante de las caballerizas, juego de pelota y plaza grande. Es posible que Aguilera cediera esta obra a otros maestros para hacerse cargo de la fabricación del nuevo arroyo y estanques a finales de ese mismo mes. Dos cartas de pago a favor de Mena, en AHPM, pr. 5810, f. 476 (20-IV-1635) y f. 559 (18-V-1635). Jusepe Sanabria recibió de manos de Aguilera pequeñas cantidades por la tierra que sacó del picadero, en AHPM, pr. 6152, f. 522 (27-XII-1635) y pr. 6153, f. 174 (9-III-1636).

empezarse a construir en los primeros meses de 1635. Antes de terminar el mes de mayo Adrián de Flores se comprometía a solarlos de ladrillo fino de Toledo según las medidas consignadas por Alonso Carbonel²³³. Gracias a la información aportada en los pagos posteriores, sabemos que dos de las aceras de la plaza grande servían como juegos de pelota; que una puerta los comunicaba con las caballerizas²³⁴, y que probablemente alguna de las paredes de la fachada de éstas servía como frontón a uno de los juegos²³⁵. Pero además estaban enlazados con una pieza que a su vez se comunicaba con el pasadizo de los Consejos de la plaza principal, que hay que situarlo en su crujía occidental²³⁶.

Con estos datos se podría aventurar que los juegos de pelota ocupaban la panda oeste de la nueva plaza y que a través de unas puertas se accedía a las caballerizas, que arrancaban desde la esquina noroeste de la misma, como enseguida veremos. Fueron pues canchas trazadas en el piso bajo de estas galerías y cubiertas con el mismo sistema de armaduras que cerraba la estructura de las otras dependencias²³⁷. Con la única diferencia, en este último caso, de que su entramado superior no se aprovechó para habilitar un piso alto, quedando un espacio diáfano apropiado para la práctica de este pasatiempo. Además es muy posible, aunque no se aprecie en el plano de Texeira, que una parte de la fachada de alguno de estos juegos estuviera abierta a la plaza por unos sencillos pies derechos, en las aceras que cita la documentación²³⁸.

Esta circunstancia podría explicar la existencia de dos canchas diferentes para otras

²³³ Se obligaba a terminar el solado de la mitad de un juego para finales de junio y la mitad de otro para mediados de agosto, en AHPM, pr. 5810, fs. 565-566 r.º (24-V-1635).

²³⁴ El solador Jerónimo Bravo recibió 9.000 reales de los 11.800 en que se obligó a solar de ladrillo de Toledo asentado de canto en las dos aceras de la plaza del Buen Retiro que *sirven de Juego de Pelota*, en AGS, TMC, leg. 3764 (18-XI-1635). Además ya veremos como un trío de maestros de carpintería se comprometió a labrar unas ventanas junto a la puerta grande que divide el juego de la pelota y las caballerizas, en AHPM, pr. 6153, fs. 17-18 (10-I-1636).

²³⁵ Así habría que interpretar una escritura de acuerdo entre Cristóbal de Aguilera y Juan de Santiago para que éste labrara las acitaras de la fachada de las caballerizas y del cuarto que arrimaba al juego de pelota. Se trataba de una obra de albañilería que debía fortificar este sector de la plaza nueva a satisfacción del maestro mayor, en AHPM, pr. 6809, fs. 94-95 (16-IV-1639). Una carta de pago por 2.200 reales, en AHPM, pr. 6809, f. 346 r.º (4-XII-1639).

²³⁶ AHPM, pr. 6153, fs. 74 v.º-75 v.º (28-II-1636).

²³⁷ Por si hubiera alguna duda al respecto decir que en noviembre de 1639 un grupo de carpinteros se comprometió a desbaratar y rehacer la armadura del juego de pelota por algún motivo que nos es desconocido, en AHPM, pr. 6809, fs. 331-332 (21-XI), f. 332 v.º (23-XI), f. 333 v.º (26-XI), f. 373 r.º (21-XII-1639); y pr. 6810, f. 411 (29-I-1640).

²³⁸ Años después Martín García, Francisco Leal y Juan Durán recibirían diversas cantidades por la obra de la armadura del tejado de la acera de la plaza grande donde se jugaba a la pelota, en AGS, TMC, leg. 3766 (20-VIII, 30-VIII y 20-X-1649). Por otra parte en 1653 el pintor Miguel Ximénez cobró por dar esmalte azul a los pies de madera que sostenía la armadura, así como a todo el plano de las soleras y

tantas modalidades de este juego, una sobre frontón y otra con red. Tampoco hay que descartar que en 1640 se habilitara un tercer juego de pelota para uso exclusivo del príncipe Baltasar Carlos. El maestro de obras Jusepe de Praves cobró varias cantidades por un cobertizo que hizo para este fin junto al picadero y al otro juego de pelota²³⁹. Sí es seguro que la cancha descubierta que se aprecia en el arranque del Prado Alto, según el cuadro de Jusepe Leonardo, formara parte del complejo palaciego del Buen Retiro, a pesar de haberse incluido como tal en el plano de Texeira (fig. 54)²⁴⁰.

La construcción definitiva de las tres crujías que iban a cerrar la nueva plaza no se acordó hasta los primeros días de 1636. El 4 de enero Cristóbal de Aguilera se comprometía a levantarlas en su totalidad dentro de un amplio contrato que incluía todas las obras del Sitio que estaban por concluir²⁴¹. Se ejecutarían a satisfacción de Alonso Carbonel, sin que se cite la existencia de ninguna traza. La escritura no es muy precisa a la hora de especificar las características de estas fábricas, por lo que puede pensarse que ya con anterioridad Aguilera se había obligado a ejecutarlas con mayor detalle. Las condiciones que días más tarde se acordaron con otros maestros así lo confirman. En la mayor parte de los casos se habla de unas obras ya comenzadas, que tal vez su contratista principal no había alcanzado a terminarlas merced a sus múltiples compromisos.

Lo cierto es que a partir de esta obligación Aguilera repartió las tareas entre otros maestros. Martín García y Lucas Crespo se quedaron con diversas obras de albañilería y carpintería en el interior de la galería que miraba a Madrid, que habría que identificar con la occidental. En ambos casos se cita una doble división del alzado: el cuarto bajo a ras de suelo y el alto o de los desvanes²⁴². Se comprometieron a dividir el interior del primero en cuatro ambientes separados por tres paredes de madera y cítara de sogá; a solar de yeso y ladrillo tosco; y a jaharrar y blanquear sus paredes hasta el arranque de la estructura de madera. Por su cuenta correría también el asentar los cercos, los umbrales y las rejas de las ventanas y de las puertas del zaguán principal. Lucas Crespo se encargaría además de construir una chimenea y una escalera de comunicación entre ambos niveles. Buena parte

carreras, en *Idem* (17-IX-1653).

²³⁹ También podría entenderse que uno de los dos construidos en 1635 se destinó, previa reforma, al uso del príncipe. Sea como fuere la obra costó 21.739 reales, en AGS, TMC, leg. 3764 (7-II y 18-V-1640).

²⁴⁰ MUÑOZ JIMÉNEZ, 1991, p. 72.

²⁴¹ Además de las obras de los tres ámbitos de la plaza grande se incluyeron otras menores en los jardines y en el zaguán de palacio, en AHPM, pr. 6153, fs. 1-2 (4-I-1636).

²⁴² La obligación de Martín García, en AHPM, pr. 6153, fs. 6-7 (5-I-1636). Algunas cartas de pago por su trabajo, en AHPM, pr. 6153, f. 51 v.º (2-II), f. 59 (10-II) y f. 224 r.º (25-IV-1636). Por su parte Lucas

de las ventanas de esta crujía fueron fabricadas por Agustín de Riaza²⁴³.

Antes de terminar el mes de enero otros maestros se unieron a estos trabajos. En unas condiciones muy parecidas a las de los anteriores, Santiago de Benavente se comprometió a realizar la obra de albañilería de los cuartos alto y bajo que arrimaban a uno de los juegos de pelota²⁴⁴; Lucas Rodríguez las caballerizas²⁴⁵; y Gabriel Bravo a terminar todo lo concerniente al cuarto que estaba encima de éstas²⁴⁶. En los meses siguientes se multiplicó la contratación de las puertas, ventanas y rejas de todas estas dependencias²⁴⁷.

Pero quizás lo más importante sea que Cristóbal de Aguilera se obligó el 31 de enero a construir las cocheras según las condiciones y la traza firmadas por Alonso Carbonel²⁴⁸. Estas dependencias estarían situadas —como se anota en la escritura— cerca del Prado Alto, arrimadas a la casa del guarda y fronteras a las caballerizas. Un dato más ayuda a concretar su localización: en la parte de atrás debía de fabricarse una pesebrera a lo largo de todo el edificio con una longitud de casi cuarenta y cinco metros. Con todo ello se podría pensar que esta fábrica se levantó en la crujía norte de la plaza nueva, justo

Crespo, en AHPM, pr. 6153, fs. 10-11 (5-I), f. 58 (10-II) y f. 243 r.º (13-V-1636).

²⁴³ Además el maestro de puertas y ventanas Agustín de Riaza se comprometió a fabricar veinticinco ventanas y diez postigos, en AHPM, pr. 6153, fs. 19-20 (14-I-1636), f. 172 (9-III-1636); y pr. 6752, fs. 9-10 r.º (9-I-1637). Dieciséis ventanas más fueron realizadas por una compañía de maestros dentro de un contrato de mayor cuantía, en AHPM, pr. 6153, fs. 42-43 (30-I-1636).

²⁴⁴ AHPM, pr. 6153, fs. 24-25 (16-I), f. 51 r.º (2-II), f. 77 v.º (28-II), f. 183 r.º (17-III) y f. 254 r.º (21-V-1636).

²⁴⁵ En este caso no hemos localizado la escritura de obligación. La información de esta obra de albañilería proviene de las libranzas y cartas de pago, en AGS, TMC, leg. 3764 (20-V-1636); y AHPM, pr. 6433, f. 391 (12-VII-1636).

²⁴⁶ En esta escritura se confirma la existencia de una obligación anterior para llevar a cabo esta obra, en AHPM, pr. 6153, fs. 38-39 (29-I), f. 173 (9-III), f. 204 (6-IV) y f. 228 v.º (6-V-1636). Además los maestros de albañilería Juan de Villegas y Juan García Corregidor se comprometieron a terminar la obra de uno de los cuartos de la plaza nueva, sin especificar su localización, conforme a las condiciones suscritas en otra escritura anterior, en AHPM, pr. 6153, fs. 30-31 (23-I), f. 50 (2-II), f. 74 r.º (24-II) y f. 242 v.º (13-V-1636). En una de las cartas de pago se añade que se trataba de la obra que arrimaba al juego de pelota.

²⁴⁷ Una compañía de maestros formada por Gabriel Gutiérrez, Juan de Urbina, Sebastián García, Gabriel Pérez y Lorenzo Sánchez se obligó con Cristóbal de Aguilera a fabricar 76 postigos, puertas y ventanas de la plaza grande a satisfacción de Alonso Carbonel por un montante total de 1.000 ducados, en AHPM, pr. 6153, fs. 42-43 (30-I-1636). Las cartas de pago, en ídem, f. 150 (1-III) y f. 253 (27-V-1636). Agustín de Riaza se ocupó de las piezas que se iban a colocar en los aposentos altos que arrimaban a los juegos de pelota, en ídem, fs. 192-193 (31-III), f. 223 r.º (20-IV) y f. 246 (17-V-1636). Por su parte el maestro de albañilería Gabriel Bravo se comprometió a poner y asentar dos pares de puertas grandes para la plaza, en AHPM, pr. 6153, f. 205 (6-IV-1636). Las rejas y antepechos corrieron a cargo de los maestros herreros Domingo de Cialceta y Guillermo Reda, en AHPM, pr. 6153, fs. 168-169 r.º (8-III) y 226-227 (25-IV-1636).

²⁴⁸ AHPM, pr. 6153, fs. 46-48 (31-I-1636).

después de las caballerizas y del arco de entrada a este espacio privilegiado²⁴⁹. La citada pesebrera discurriría paralela a las cocheras, como se aprecia en la vista del Buen Retiro de Jusepe Leonardo.

Aguilera se comprometió a terminar la obra para mediados de abril de ese mismo año, con un coste aproximado de 5.000 ducados²⁵⁰. En esta suma se incluían la albañilería, las divisiones interiores, el empedrado del patio, la armadura, el tejado y las trece puertas que probablemente se abrirían al interior de la plaza. Al respecto de estas últimas decir que tres de ellas, la central y las laterales, tendrían casi cuatro metros de altura por tres y medio de ancho para permitir el cómodo trasiego de los coches y las cabalgaduras²⁵¹. Como el resto de las construcciones que formaban la plaza se trataba de un edificio muy austero y funcional, en el que, por ejemplo, sólo se labraron los pies y las carreras principales de las armaduras. Sin embargo nos interesa señalar que, ratificada la autoría de Carbonel, ésta se podría extender al resto de los edificios que formaban la nueva plaza. La imagen que nos transmite el plano de Texeira (fig. 54) difiere a lo visto en la pintura de Jusepe Leonardo (fig. 61). Detrás de la crujía norte se había añadido una galería cubierta en donde debían encontrarse los citados abrevaderos²⁵².

Resta por situar en esta plaza nueva el edificio del picadero. Su construcción debió de comenzarse en la segunda mitad del año 1637. Estuvo a cargo de Cristóbal de Aguilera, que cobró por ella más de 6.000 ducados en diferentes pagas²⁵³. De asentar su armadura se ocuparon un grupo de carpinteros a las órdenes de Ambrosio Domínguez y de los revocos

²⁴⁹ La identificación parece complicarse a la vista de la numeración que aporta la leyenda del plano de Texeira. Con los números 92, 93 y 94 anotó el juego de pelota, las caballerizas y las cocheras respectivamente, los tres muy cercanos y en la misma línea. El primero en el edificio (92) dedicado a este fin que se puede apreciar en el arranque del Prado Alto. Como ya adelantamos este juego de pelota nada tiene que ver con los otros dos que se construyeron en la crujía occidental de la plaza nueva. En el sector más cercano de la panda norte figuran las caballerizas (93). Y en ese mismo lado pero más allá de la puerta de ingreso al Sitio se repite el número 92, sin que hayamos podido localizar el 94 de las cocheras. A nuestro entender esta doble circunstancia podría deberse a un error del dibujante al colocar un segundo 92 donde debía situar el número de las cocheras. Así pues este lugar de la plaza nueva, que luego se ampliaría con nuevas construcciones hacia el jardín, sería donde Aguilera construyó las cocheras trazadas por Carbonel.

²⁵⁰ Las libranzas de los pagos, en AGS, TMC, leg. 3764 (11-II y 14-VII-1636).

²⁵¹ Cristóbal de Aguilera traspasó la ejecución de las puertas al maestro Francisco Limón. Por esta escritura sabemos que el resto de las puertas tenían una superficie de doce por doce pies, en AHPM, pr. 6153, fs. 72-73 (20-II-1636). Las cartas de pago, en AHPM, pr. 6153, f. 222 (17-IV), f. 252 v.º (28-V) y f. 274 r.º (1-VII-1636).

²⁵² Tal vez se trate de las "mejoras" de las cocheras por las que Aguilera cobró 1.000 ducados tiempo después, en AHPM, pr. 6366, f. 619 (18-IX-1638).

²⁵³ La escritura de obligación, hoy desaparecida, pasó ante el escribano Diego de Cárdenas en una fecha no muy lejana a la primera carta de pago que recibió Aguilera, en AHPM, pr. 6365, f. 657 v.º (21-VIII-1637). Dos más de 3.000 ducados cada una, en *idem*, f. 659 v.º (21-VIII-1637) y f. 789 r.º (14-XI-

de su interior el maestro Basilio Fernández de Almansa²⁵⁴. A falta de referencias que faciliten su localización, parece lógico pensar que debió de levantarse no muy lejos de las caballerizas y las cocheras, tal vez en la única crujía de la plaza a la que no hemos encontrado una finalidad concreta, la situada en su lado oriental. Tómese esto como una hipótesis sin comprobar. Sólo nos consta que en el mes de julio de 1639 Alonso Palomeque se comprometió con el mentado Aguilera a construir un juego de bolos arrimado al picadero²⁵⁵.

A finales de 1637 la plaza grande del Buen Retiro era una realidad tal como la vemos en el lienzo de Jusepe Leonardo (fig. 59). Quedaba así constituido un amplio espacio cerrado al que se accedía principalmente por dos lugares: desde un amplio portalón que dividía las caballerizas, en el ángulo noroccidental; y desde una entrada orientada al Prado Alto que se puede apreciar en el centro de su panda oeste. Con el primero se cumplían las necesidades del protocolo cortesano al conectar la entrada del Sitio con la fachada principal de la plaza, a través de un camino embellecido y protegido por los miradores del Prado, la ermita de San Juan y la casa del guarda. La segunda entrada daría un servicio más genérico a los carruajes que ascendían la cuesta desde la torrecilla de la música del Prado de San Jerónimo, al mismo tiempo que permitía una conexión rápida y externa con los patios del Emperador, de la leonera y de los oficios. Las puertas abiertas en sus fachadas facilitaban el ingreso directo a las dependencias ya citadas sin necesidad de entrar en la plaza.

En términos generales la arquitectura que delimitaba este nuevo espacio no desentonaba con lo visto en la plaza principal del palacio. El empleo masivo del ladrillo y la teja, en este caso prescindiendo de la pizarra de los chapiteles, proporcionaba al conjunto una tonalidad uniforme solamente contrastada con el color gris de la piedra berroqueña. Con este material se hizo el basamento corrido de los muros, los umbrales de las puertas y unas fajas que discurrían bajo los aleros de los tejados. Con todo, el efecto conseguido fue modesto y rústico acorde con el sentido funcional de estos edificios.

Los alzados (fig. 61) de estas crujías se dividían en un piso inferior a ras de suelo pero de altura considerable —muy adecuado a los usos de estos espacios— y otro superior,

1637).

²⁵⁴ AHPM, pr. 6752, f. 221 v.º (24-XII-1637); y pr. 6753, fs. 15 v.º-16 r.º (30-VIII-1638). Por diversos barrones de hierro destinados a esta obra Domingo de Cialceta cobró 500 reales, en AHPM, pr. 6752, f. 258 (2-II-1638).

²⁵⁵ AHPM, pr. 6753, fs. 703-704 (4-VII-1639).

más reducido, sobre el que se elevaba la armadura del tejado como si de un costillar se tratara. Una estructura pues que permitía divisiones interiores muy diáfanas. Al exterior se abría con un primer nivel de ventanales y puertas sobre el que caían unas pequeñas ventanas de medio cuerpo protegidas con los antepechos de hierro que se citan en la documentación. Más arriba, también a plomo, unas pequeñas buhardas trepanaban el tejado. En la fachada occidental, enfrentada al Prado de San Jerónimo, se puede apreciar un intento ordenador de estos elementos a través de un eje de simetría central que coincidía con el portalón de acceso.

Lo realmente llamativo en esta plaza es que, a diferencia de la primera, no tuviera unas proporciones regulares en relación con su fachada principal. Ésta aparecía descentrada al habersele añadido un tramo de menor altura en su parte oriental, donde tiempo después se levantaría el Coliseo. El desnivel existente en el Prado Alto habría impedido la incorporación de un segundo tramo en el lado contrario. Pero esta desproporción a favor de la zona de levante quedaba compensada por una serie de recursos planteados de forma consciente por el maestro mayor del Buen Retiro. En primer lugar hizo bascular la entrada oficial hacia la parte contraria, hacia poniente, de tal manera que no estuviera en el centro de la crujía norte, pero sí en el de la fachada principal que tenía enfrente. Cualquier visitante que desembocara en este espacio tendría como primera referencia la parte más noble de palacio. Esta “anomalía” calculada se puede observar con gran nitidez en el plano de Texeira (fig. 54), mientras que en el cuadro de Jusepe Leonardo (fig. 61) la citada entrada parece estar un poco más desplazada hacia el occidente²⁵⁶. En el Texeira también se recoge el segundo recurso: las pandas este y oeste avanzaban hacia la fachada principal en ligera desviación hacia su centro, lejos de su supuesta posición ortogonal. Un efecto que precipitaba la atención del espectador hacia el frontis principal. Por último, la disposición ordenada de las puertas, ventanas y buhardas en ejes verticales dotaba de cierta uniformidad al conjunto, amortiguando la horizontalidad de las fachadas y la diferente longitud de sus crujías.

Una de las claves para analizar este espacio nos la ofrece la documentación relacionada con las primeras obras. En las escrituras, lejos de hablarse de una plaza como tal, se hacía referencia al “patio grande”. Quizás un término más apropiado para designar al lugar delimitado por unas dependencias que nada tenían que ver con los majestuosos

²⁵⁶ En la reconstrucción de Carmen Blasco se sigue la descripción de Texeira con la entrada centrada respecto a la fachada principal del palacio, en BLASCO RODRÍGUEZ, plano n.º XIII.

salones que rodeaban la plaza principal del Sitio. Este carácter funcional explica mejor que nada la elección de una arquitectura modesta, de gran capacidad y, hasta cierto punto, modular. Más que galerías, las crujías de la plaza grande fueron pabellones diáfanos que pudieron acoger con mínimas adaptaciones edificios de naturaleza tan diferente como las caballerizas o los juegos de pelota. Todo ello gracias a la movilidad y versatilidad proporcionada por sus divisiones interiores de albañilería.

A diferencia de su hermana del sur, la plaza grande nunca fue concebida como un recinto festivo²⁵⁷. Si bien sus magníficas dimensiones y su planta cuadrilonga la hacían adecuada para esta finalidad, sus alzados no estaban preparados para acoger al gentío que presenciaba estas fiestas. Las pequeñas ventanas protegidas por los antepechos de hierro nada tenían que ver con los balcones corridos de la plaza principal. Sin embargo han llegado noticias sobre algunos acontecimientos de esta naturaleza celebrados en ella, pero siempre de forma esporádica. Este espacio grande fue concebido para dar servicio a las diferentes dependencias que se alojaron en sus pabellones y como un cerramiento arquitectónico que protegía la fachada del Sitio.

En este último registro habría que valorar positivamente este modelo de plaza grande. Si en muchos aspectos el palacio del Buen Retiro fue único en la arquitectura áulica española, en éste también lo sería ya que por primera vez se planteaba un espacio delimitado de estas características y dimensiones en torno a una fachada principal. No existe un antecedente de tal envergadura pero sí una serie de ejemplos planteados a partir de entonces. El más cercano en el tiempo y en el espacio fue el cerramiento del patio que cuarenta años después se configuraría delante del Alcázar de Madrid. El resultado final, según se aprecia en el plano de Teodoro Ardemans, recuerda lo visto en la plaza del Buen Retiro; por ejemplo, en la posición del arco principal de acceso —en este caso en el ángulo sudeste— y en la galería porticada del lado occidental que corre oblicua hacia el encuentro de la fachada, limitada por la fuerte pendiente que bajaba hasta la Casa de Campo.

Por último recordar que en 1637, una vez finalizada la construcción de esta plaza, y según las noticias de Monanni, Olivares propuso rehacer la fachada del palacio con mármoles italianos según el proyecto de un arquitecto veneciano cuyo nombre no

²⁵⁷ Como se define erróneamente, en *Ibíd.*, p. 95. Lo cual no quita para que en algunas ocasiones sirviera como recinto festivo. La propia instalación temporal de gradas de madera —también presentes en la maqueta del palacio— indicaría que los alzados de esta plaza, a diferencia de su compañera, nunca se diseñaron para acoger a los espectadores.

trasciende²⁵⁸. Su elevado presupuesto, en torno a los 400.000 ducados dio al traste con la operación que hubiera cambiado significativamente la cara principal de este edificio que no dudamos en identificar con la que se ofrecía a esta plaza grande.

4. EL PRADO DE SAN JERÓNIMO Y LA ORDENACIÓN DE LOS NUEVOS ACCESOS (1632-1634).

El renovado interés de Felipe IV y Olivares por el Cuarto Real afectó a la configuración del viejo Prado de San Jerónimo. Esta arteria, otrora olvidada por su localización en los límites de la Villa, discurría en forma de paseo desde la torrecilla de la música hasta el arranque de la calle de Alcalá, según se puede apreciar en el plano de Marcelli (fig. 53). Un arroyo que lo atravesaba de norte a sur y dos hileras de árboles, de trazado incompleto e irregular, marcaban el desarrollo longitudinal de sus carreras. Unas fuentes artísticas y unos pilones de agua animaban y daban frescura a este lugar de esparcimiento de los madrileños del siglo XVII.

Su proximidad al nuevo complejo palaciego determinó una serie de intervenciones encaminadas a la mejora y embellecimiento de sus accesos. Estos se articularon en la parte meridional y septentrional del mismo, en los extremos del Prado. En aquella se habilitaron hasta tres: dos de ellos se mejoraron con motivo de la jura del príncipe Baltasar Carlos celebrada en la iglesia jerónima; el tercero, en realidad una reforma de uno de los anteriores, cuando se finalizó la construcción de la plaza principal del palacio, a finales de 1633. Pocos meses después y como consecuencia de las adquisiciones de los terrenos de Tavera y Povar, le tocaría el turno al ingreso norte, que acabaría siendo el principal.

La primera de las intervenciones llevada a cabo en los accesos meridionales no está exenta de problemas. El 20 de febrero de 1632 Cristóbal de Aguilera, como veedor de las obras y fuentes de Madrid, tasaba el último tramo de

*(...) las dos calles nuevas que se estan abriendo desde la torreçilla a las puertas nuevas de los xardines que se haçen por mandado de su magestad conforme a un dessinio que esta en estos papeles firmado del señor marques de la torre y de alonso carbonel aparexador mayor de su magestad*²⁵⁹.

²⁵⁸ BROWN Y ELLIOTT, pp. 75 y 282 (nota 68).

²⁵⁹ AHPM, pr. 4903, f. 760 v.º (20-II-1632). Este importantísimo testimonio fue recogido por primera vez en la tesis doctoral inédita de LOPEZOSA APARICIO, 1999, t. I, p. 71. Sin embargo en la transcripción del mismo su autora (t. II, p. 1070), por motivos que desconocemos, omite una línea del documento que nosotros hemos subrayado por su relevancia.

Se trataba de la apertura de dos nuevas carreras en el escarpe que ascendían desde la citada torrecilla de la música, en el corazón del Prado de San Jerónimo, hasta dos de los accesos que se habían abierto en la cerca que envolvía el Cuarto Real de Juan Bautista de Toledo. El camino principal llegaba hasta la denominada *puerta nueva* del monasterio, a buen seguro la que franqueaba el paso al compás de la iglesia. El segundo nacía a media altura de éste para desviarse hacia el norte en dirección a la casa de las guardas y subir a la *carrera alta* del dicho Prado²⁶⁰. Esta última podría identificarse con la carrera de los caballeros del plano de Marcelli (fig. 53). Sea como fuere las vías salvaban una distancia de ciento cincuenta metros con una anchura de casi treinta. Esta intervención estaba a cargo del maestro ingeniero Juan de Ramesdicq, a quien con anterioridad ya se le había valorado un primer tramo de la obra.

En las cartas de pago que siguieron a esta tasación se especifica que la obra tenía que estar terminada para el día de la Jura del príncipe Baltasar Carlos, que, tras un retraso provocado por la enfermedad del protagonista, se acabaría celebrando el 5 de marzo de ese mismo año. Tras el evento la comitiva real descendería por la nueva senda para regresar al Alcázar a través de la carrera de San Jerónimo, según el itinerario descrito por Juan Gómez de Mora²⁶¹.

La obra se completaría un año después con la plantación de los álamos negros de las *calles que se han ordenado desde la torrecilla del dicho Prado hasta la puerta alta de San Jerónimo conforme a la traça que está hecha por Alonso Carbone*²⁶². Antonio Otáñez, el obligado al riego y plantío del Prado de San Jerónimo, recibió la orden del conde-duque de realizar estos trabajos por los que cobró no menos de 4.000 reales²⁶³. Lo que significa que las tierras removidas y allanadas por Ramesdicq empezaban a recibir los árboles que servirían para delimitar sus sendas. Es muy probable que uno y otro manejaran la misma traza.

La responsabilidad de Crescenzi y Carbonel en la urbanización de los accesos del

²⁶⁰ Todos estos datos extraídos de las cartas de pago libradas por este trabajo, en AHPM, pr. 5807, f. 120 r.º (21-II-1632), f. 169 r.º (26-III-1632), f. 196 r.º (7-IV-1632) y f. 361 v.º (7-VII-1632).

²⁶¹ GÓMEZ DE MORA, f. 38 v.º

²⁶² AHPM, pr. 5540, f. 241 (28-II-1633), citado por LOPEZOSA APARICIO, 1999, t. I, pp. 118-119.

²⁶³ Desde 1617 hasta 1644 el fontanero Antonio Otáñez estuvo al frente de la obligación del mantenimiento y cuidado del Prado de San Jerónimo, en LOPEZOSA APARICIO, 1999, t. I, pp. 88-90. En un memorial dirigido al concejo reconocía que Olivares había mandado que la plantación se hiciera con la traza de Carbonel, en AV, ASA 1-121-16 (24-I-1633). En las cuatro pagas de esta obra se cita que la traza estaba

monasterio confirma su temprana intervención en las obras de este Sitio Real, en la misma línea de lo visto a propósito de las cercas levantadas por Juan de Mondéjar y Francisco de Benavente a partir del otoño de 1630. Más difícil es determinar el grado de participación de cada uno de ellos, si bien la noticia relativa a Otáñez parece otorgar al manchego la autoría material de la traza. Sin embargo el uso del término *dessinio* —ajeno a los usos y costumbres de los profesionales hispanos— y la propia firma del italiano indica hasta que punto el nuevo superintendente ejercía su influencia y control en todo lo referente a las obras de arquitectura de las Obras Reales y, en concreto, a las relacionadas con el Cuarto Real de San Jerónimo. La noticia es más paradójica que sorprendente si se tiene en cuenta que Juan Gómez de Mora sería el encargado de habilitar el interior del templo jerónimo para la jura del príncipe heredero.

Estas obras fueron financiadas por el municipio madrileño, el encargado de la limpieza y mantenimiento de este paseo urbano²⁶⁴. La apertura y mejora de estos caminos hay que enmarcarla en el desarrollo de una importante reforma del Prado Viejo iniciado pocos meses antes por Aguilera y Ramesdicq. En mayo de 1631 el maestro mayor de las fuentes firmaba las condiciones para el ensanche de la carrera de poniente, la más cercana al caserío, y la reparación de los atolladeros y desniveles de la carrera que discurría entre las dos hileras de árboles²⁶⁵. En fechas no muy lejanas los mismos protagonistas intervendrían en el vaciado del escarpe del Prado Alto, en el sector contrario, donde se abriría la tercera carrera desde la torrecilla a la huerta del marqués de Távora²⁶⁶. Al mismo tiempo que se realizaban estas tareas un grupo de canteros se ocupaba de poner a punto las diferentes fuentes y encañados que embellecían el paseo del Prado.

firmada por Alonso Carbonel, en AV, Contaduría 1-653-2 (26-I, 23 y 28-II y 16-IV-1633).

²⁶⁴ Sobre las obras realizadas en este ensanche del Prado de San Jerónimo, ver LOPEZOSA APARICIO, 1999, pp 65-71.

²⁶⁵ El acuerdo municipal, las condiciones, la obligación y los pagos de la obra, en AV, ASA 1-114-100 (V-1631), citado por LOPEZOSA APARICIO, 1999, t. I, pp. 67-68. Por cierto que esta autora cree que las condiciones de Aguilera sirvieron para la apertura de la tercera calle en el sector oriental, junto al escarpe del Prado Alto. Sin embargo el encabezamiento de estas condiciones deja claro que la intervención se planteó en el *lado de poniente pegada a la carrera biexa*. Además se trató de una obra modesta que debía de estar terminada en menos de un mes. Y así debió de ser pues los pagos atestiguan que el trabajo estaba completado antes de este mismo verano, en AV, ASA 1-114-100 (22-V, 3-VI, 18-VI, 23-VII y 14-VIII-1631). Algunas de estas cartas de pago, en AHPM, pr. 5806, f. 316 v.º (14-V), f. 456 v.º (23-VII) y f. 500 r.º (14-VIII-1631).

²⁶⁶ El 16 de abril de 1632 Francisco de Tejada y Mendoza daba el visto bueno a la continuación de los trabajos de vaciado de la tierra del talud y escarpe del Prado Alto en cuyo terreno se abriría la tercera carrera del paseo, desde la torrecilla de la música hacia la Puerta de Alcalá, *hasta llegar a la esquina de la huerta del marques de Távora*, en AV, ASA 1-114-100. En los meses de abril, mayo y junio se libraron diferentes cantidades a Ramesdicq por su trabajo. Nótese que esta intervención se producía casi un año después de la ampliación del sector de poniente.

Para terminar con los accesos meridionales, decir que el camino que ascendía hasta la antigua carrera de los caballeros (fig. 59) fue remodelado una vez construida la plaza principal del palacio. Cuando todavía no se habían secado sus lienzos de albañilería, un decreto real de 11 de octubre de 1633 ordenaba la ejecución inmediata de una calzada de piedra que comunicaría la torrecilla de la música con un portalón abierto en la panda occidental de la nueva plaza. La obra recayó sin subasta previa en Francisco Martín, el mismo maestro que se había obligado a empedrar su interior. El camino, de casi catorce metros de ancho, se alfombraría de piedra grande de cabeza de perro separada cada veinte pies por traviesas del mismo material para afianzar los cimientos²⁶⁷.

En el otro extremo del Prado de San Jerónimo se habilitó el acceso principal del nuevo palacio. Desde el arco de entrada, mirando al paseo, se levantaron una serie de construcciones denominadas en la documentación como “miradores del Prado bajo”, “vistas del Prado”, “galería y torres del Prado” o “torres de las vistas”. Los miradores del Prado —así los identificaremos a partir de ahora— eran unas galerías arquitectónicas que discurrían en ángulo recto desde la entrada principal del Sitio, justo enfrente de la calle de Alcalá, hasta las proximidades de la ermita de San Juan. Su fachada exterior se distribuía en dos tramos a lo largo del nuevo paseo: el primero mirando a sus fuentes y al caserío madrileño; y el segundo enfrente del escarpe que en el plano de Texeira (fig. 54) se denomina Prado Alto, al otro lado del patio del Emperador. En el lienzo atribuido a Jusepe Leonardo (fig. 62) se puede apreciar toda esta galería en forma de “L” que servía de pantalla protectora al camino principal que desde la actual plaza de Cibeles, pasando por la citada ermita, desembocaba en la gran plaza del Buen Retiro. El último tramo de esta vía se podría identificar con la carrera de los caballeros que se puede apreciar en el plano de Marcelli.

Los miradores formaban pues el límite occidental de la cerca, el más vistoso dada su situación privilegiada. Fueron levantados por el maestro de obras Juan de Aguilar, bien como parte de la escritura de obligación de las nuevas cercas que iban a delimitar la

²⁶⁷ El decreto de Felipe IV de 11 de octubre de 1633 encomendó a don Antonio de Alarcón, miembro de su Consejo Supremo, la ejecución urgente de estos trabajos que debían de estar concluidos para el día 27 de ese mismo mes, tal vez la primera fecha que se barajó para la inauguración del Sitio. Los problemas surgidos con el secado de la albañilería retrasaron el estreno de la plaza hasta primeros de diciembre lo que debió de favorecer la terminación del camino. El contrato de obligación y la tasación, con información sobre el decreto real, en AHPM, pr. 5808, fs. 1184-1195 (12-X-1633). Dos cartas de pago de los 17.771 reales que costó la obra, incluido el 8 % de intereses por la tardanza en el cobro, en AHPM, pr. 5808, f. 636 v.º (19-X-1633); y pr. 5809, f. 33 r.º (16-I-1634). Fueron en total 920 tapias de empedrado (unos 12.880 metros²) tasadas por el alarife Tomás de Torrejón el 23 de diciembre de ese mismo año.

expansión del Sitio hasta la Puerta de Alcalá (dic. 1632); o bien en otro documento posterior —sin localizar todavía— que supuso la ampliación de las mismas²⁶⁸. Sea como fuere los miradores se construyeron a lo largo de 1633, se completaron a principios del año siguiente y se acabaron de vestir, en lo que respecta a mobiliario y decoraciones, a mediados de 1634. Decimos esto porque nada tienen que ver con la crujía norte de la plaza principal, construida por Cristóbal de Aguilera²⁶⁹.

Como el resto de las obras del Prado de San Jerónimo, los miradores se pagaron con los recursos procedentes de las arcas municipales por orden de Pedro Martínez, al mismo tiempo que se iban abonando los gastos de la ermita de San Jerónimo. En mayo de 1634 la obra de albañilería estaba prácticamente terminada. Se contrataron entonces el solado y chapado de sus interiores, y la fabricación de las puertas, ventanas, celosías y balcones de sus galerías y torres²⁷⁰. Poco después se adquirían los muebles y colgaduras que servirían para decorar las piezas interiores²⁷¹.

²⁶⁸ Por esta obra de la cerca y los miradores del Prado Juan de Aguilar recibió fuertes cantidades de dinero de junio a octubre de 1633. En total más de 47.000 ducados en diversas libranzas, en AGS, TMC, leg. 3763.

²⁶⁹ Éste ha sido el error, inducido por su posición frente al Prado Alto de San Jerónimo, que ha llevado a identificar esta larga galería occidental de la plaza principal con los miradores del Prado que nos ocupan, en AZCÁRATE RISTORI, 1966, p. 106. La discriminación de una y otra obra no se veía beneficiada por la presencia de dos torres en los extremos de las galerías. Torres de cuatro alturas en el caso de la plaza y apenas torrecillas de dos pisos en los miradores. La confusión se hacía insostenible cuando se producían casi al mismo tiempo los pagos a Juan de Aguilar por los miradores —que enseguida repasaremos— y el contrato a Cristóbal de Aguilera para levantar las crujías norte y occidental de la plaza, en AHPM, pr. 5808, fs. 450-451 (21-VII-1633). Más aún cuando ya terminada e inaugurada la plaza principal en diciembre de 1633 se seguían contratando diferentes obras para los miradores hasta bien entrado el verano de 1634.

²⁷⁰ Los hermanos Juan y Jerónimo Bravo se obligaron a realizar el solado de ladrillo de Toledo y el chapado de este mismo material y cintilla. Recibieron diversas cantidades, en AHPM, pr. 6516, f. 50 r.º (1-VI-1634); y pr. 6516, fs. 290-291 r.º (16-IX-1634). Francisco Limón y Francisco Serrano contrataron la manufactura de las ventanas, en AHPM, pr. 6516, f. 49 v.º (12-VI-1634), f. 50 v.º (8-VI-1634) y f. 497 (31-XII-1635). Los herreros Antonio Cubero, Domingo Báez, Domingo de Cialceta y Juan Borgoñón cobraron por los balcones, los antepechos y los herrajes de las ventanas, en AHPM, pr. 6516, f. 53 r.º (31-V-1634), f. 54 v.º (31-V-1634), f. 56 r.º (28-V-1634) y f. 57 r.º (24-VI-1634). Por su parte el latonero Andrés Mazo fundió una treintena de bolas de bronce que se debieron de distribuir en los balcones de las galerías y torres, en AHPM, pr. 6516, f. 49 r.º (10-VI-1634); y pr. 6365, f. 330 v.º (13-VII-1635). Pedro Martín de Ledesma se encargó de dorarlas, en AHPM, pr. 6516, f. 53 v.º (28-V-1634). Mientras que Simón López hacía lo propio con los balcones, en AHPM, pr. 6516, f. 55 r.º (8-V-1634). El pintor Juan Baraona colaboró en estas tareas y además dio de verde a las ventanas, en AHPM, pr. 6516, f. 56 v.º (17-VI-1634). Finalmente las ventanas altas de las torres fueron selladas con celosías que fabricó el carpintero Jerónimo Sánchez en diferentes partidas, en AHPM, pr. 6516, f. 55 v.º (2-VII-1634); pr. 5850, f. 86 v.º (5-II-1635), f. 90 r.º (23-II-1635); pr. 6516, f. 424 v.º (22-VIII-1635) y f. 452 (16-XI-1635).

²⁷¹ La lista de las sillas, bufetes y taburetes fabricados por el maestro entallador Marcos García y pagados por el secretario Pedro Martínez, en AHPM, pr. 6516, fs. 293 v.º-295 r.º (25-IX-1634); y pr. 5850, f. 88 r.º (6-II-1634). Algunos de estos muebles se tapizaron con los cordobanes colorados y verdes comprados en la tienda de Leonardo Martínez, en AHPM, pr. 6516, f. 300 v.º (30-IX-1634). De las cortinas y demás decoraciones se encargaron Andrés de León, camero de SM, y Diego Alonso, en AHPM, pr. 6516, f. 297 v.º (26-IX-1634) y f. 297 r.º (27-IX-1634).

En la parte del paseo y como complemento de estos miradores se construyeron tres nuevas fuentes de tazas (fig. 62) que reforzaron el eje longitudinal marcado por la tercera carrera. Su ejecución estuvo a cargo del maestro de cantería Martín de Egusquiza, quien, con el visto bueno de Cristóbal de Aguilera, recibió diversas cantidades en los primeros meses de 1634²⁷².

En estos primeros años de vida del Buen Retiro los miradores fueron empleados como tales, haciendo honor a su denominación. En lo que respecta a los bajos, su posición privilegiada, casi a ras del Prado de San Jerónimo, ofrecía un control efectivo a los espectadores que se situaran en el balcón destacado y casi centrado de su lienzo occidental. Desde esta atalaya y a través de unas celosías, los reyes podían contemplar el trasiego de los paseantes y visitantes que exhibían sus mejores galas, en especial, en aquellos días señalados por acontecimientos festivos. Uno de estos debió de ser una *carrera que hubo delante del dicho mirador* celebrada poco antes de junio de 1634. Desconocemos a qué tipo de acontecimiento se estaba refiriendo Juan de Ramesdicq cuando cobró más de 700 reales por allanar la tierra que se acumulaba delante del mirador, y por instalar una suerte de vallas²⁷³.

Lo mismo puede señalarse de los miradores altos, también denominados en la documentación miradores de Povar, por haber pertenecido con anterioridad a la finca del marqués de dicho nombre. En febrero de 1637 sirvieron como tribunas a los monarcas que contemplaron los espectáculos desarrollados en una plaza de madera —sobre la que nos explayaremos en el último capítulo— levantada para la ocasión en el Prado Alto de San Jerónimo.

En lo estrictamente arquitectónico el mirador bajo era una construcción de ladrillo y mampostería de pedernal horadada en su piso inferior por una hilera de ventanas protegidas por rejas. Estaba compuesto por tres edificios unidos por una especie de mampara pétrea que marcaba los límites del Sitio²⁷⁴. En el centro se situaba una construcción alargada que comunicaba con el arco de entrada. Su posición y un balcón

²⁷² AV, ASA 1-91-3; y AHPM, pr. 5809, f. 150 r.º (11-III-1634) y f. 312 (9-VI-1634).

²⁷³ AHPM, pr. 5809, f. 300 r.º (3-VI-1634).

²⁷⁴ A la vista de lo que se puede apreciar en el cuadro de Leonardo, creemos que los tramos que unían estos edificios eran simples mamparas de albañilería abiertas por unos ventanales. La vegetación que sobresalía por encima de esta especie de galería pertenece a la hilera de árboles que flanqueaba el camino de entrada al Buen Retiro. Una cerca mejorada pues que servía de primera fachada del Sitio. Su aspecto exterior daba una sensación ordenada y limpia que nada tiene que ver con el aspecto rústico y desabrido de las tapias de ladrillo y rafas de mampostería de pedernal que se pueden apreciar en otras partes de la cerca.

decorado con su trama dorada parecen indicar que se trataba de un edificio principal, a buen seguro el que acogía a las personas reales cuando acudían a los miradores. En los extremos de la galería surgían unas torrecillas de dos niveles culminadas por chapiteles de cuatro faldones cubiertos de pizarra.

Tras doblar en la segunda de las torrecillas (fig. 62), esta estructura continuaba su recorrido ascendente hacia el interior del Sitio, de forma paralela al camino que desembocaba en la primera plaza: en un primer tramo hasta una pieza cuadrangular, cubierta también de pizarra; y en un segundo que terminaba a su vez en un edificio de silueta estrecha y alargada cuya fachada se orientaba al sur. Es muy probable que las construcciones de este tramo fueran las denominadas como “miradores altos” por su cercanía al Prado Alto.

Los miradores bajos, además de servir como tales en días señalados, mejoraron de manera ostensible el acceso principal del palacio del Buen Retiro. La cronología ya citada, la autoría del diseño —sobre la que enseguida volveremos— y la propia relación que mantenían con otros elementos del paseo corroboran su nacimiento en el contexto del proyecto urbanístico del Prado de San Jerónimo. Por un lado esta pantalla arquitectónica servía como continuación de la nueva hilera de árboles plantada junto al escarpe del Prado Alto por el obligado Alonso Otáñez. Frente a la fachada de los miradores, por otro lado, estaban situadas las fuentes que prolongaban a su vez una segunda línea de arbolado hasta la torrecilla de la música. Con todo ello este eje norte-sur quedaba ordenado y reforzado de la manera que lo podemos contemplar en la plano de Texeira (fig. 54) con una sabia integración de arquitectura y naturaleza.

Algo parecido sucedió con las tapias que cerraban el lado norte de los patios del Emperador, de la leonera y de los oficios. En junio de 1634 el tantas veces citado Juan de Ramesdicq había trasladado sus cuadrillas a este sector del Buen Retiro. Se vaciaba la tierra del patio de los oficios dejándolo a un mismo nivel en la forma *que se le ordenare por alonso carvone*²⁷⁵. Poco tiempo después se debieron de levantar los muros exteriores. La imagen transmitida por Jusepe Leonardo (fig. 60) nos permite apreciar una modesta fachada, más o menos regular, construida de ladrillo y mampostería de pedernal sobre un basamento corrido de berroqueña. En ella se abrían cinco puertas separadas por grupos de

²⁷⁵ Los trabajos se trasladaron a un segundo patio cuyo nombre no se precisa en las cartas de pago. Ramesdicq cobró por este trabajo más de 35.000 reales por las casi 18.000 varas de tierra (de 27 pies cada una) que se vaciaron AHPM, pr. 5809, f. 300 r.º (3-VI), f. 304 v.º (9-VI), fs. 354 v.º-355 r.º (11-VII) y f. 367 (24-VII-1634).

cuatro ventanas. Aunque situadas en una cota más elevada que los miradores del Prado, los paredones de los oficios cerraban un tramo más de la perspectiva que el viandante podía apreciar desde la zona situada en torno a la torrecilla de la música.

Ahora bien lo que nos interesa señalar en este apartado es que el ordenamiento del viejo Prado estuvo subordinado a la configuración de los nuevos accesos del palacio del Buen Retiro. El principal —ya lo hemos dicho— fue revalorizado con la presencia de los miradores bajos y las fuentes del paseo. No por casualidad mostraba su mejor cara a los madrileños y foráneos que descendían por la calle de Alcalá hacia la puerta del mismo nombre, que no olvidemos formaba parte del eje este-oeste que atravesaba la Villa y conducía hasta los aledaños del Alcázar. En el otro extremo del Prado de San Jerónimo la torrecilla de la música se convirtió en una especie de gozne urbanístico desde el que partían otros dos caminos que conducían al complejo palaciego. El más antiguo llegaba hasta la puerta de la iglesia del monasterio. Como ya vimos, fue reformado por las cuadrillas de Juan de Ramesdicq para la Jura del príncipe Baltasar Carlos. La senda fue ampliada y delimitada con la plantación de nuevos árboles y su desnivel suavizado. El segundo camino lo podemos observar también en el lienzo de Jusepe Leonardo (fig. 59) y de forma más difusa en el plano de Texeira (fig. 54). Ascendía en línea recta hasta el patio del Emperador. Lo identificamos con la vía empedrada a finales de 1633 para la inauguración de la plaza principal. En aquel entonces debió de servir de acceso directo a este espacio festivo pero con la construcción de la segunda plaza y del citado patio quedó convertido en un acceso secundario que permitía llegar a los oficios sin poner el pie en las zonas nobles del palacio.

Tras este afán ordenador hay que descubrir la calculada intención de sus autores por manejar unos presupuestos urbanísticos en beneficio de los valores simbólicos asociados al nuevo Cuarto y futuro palacio del Buen Retiro. En concordancia al modelo de residencia real elegido, un villa suburbana de recreo, las construcciones y límites del nuevo Cuarto permanecieron “ocultas” a las miradas indiscretas procedentes del caserío. Cualquier persona que circulara por la citada calle de Alcalá o por el Prado de San Jerónimo no podría distinguir con facilidad la suerte de edificios que en pocos meses se levantaron en la suave loma de San Jerónimo. Decimos esto porque esta especie de “ocultamiento” tiene mucho que ver con la disposición de la fachada principal de la plaza en el lado norte. La hipótesis del cambio de proyecto de la fachada —que hemos planteado en el apartado anterior— tuvo que afectar al ordenamiento del paseo. E incluso la propia

orografía del terreno pudo haber motivado el descarte de una cara principal del palacio orientada a la ciudad.

Todo ello nos lleva a pensar que en la elección del lugar donde se levantaría el nuevo Cuarto y luego el palacio del Buen Retiro no pesó una circunstancia que distinguía la localización del monasterio de San Jerónimo: su posición elevada respecto a la capital de la monarquía hispánica. De esta manera se desechaba la idea de construir una residencia real según el tradicional modelo arquitectónico de los alcázares. La nueva villa de recreo de Felipe IV no se beneficiaría de esta preciada cualidad que tan bien sabría valorar Napoleón cuando en 1808 mandó situar su artillería en el Retiro, mirando a la ciudad que deseaba controlar.

5. ALONSO CARBONEL, MAESTRO MAYOR DEL BUEN RETIRO.

La finalización de la plaza principal fue aprovechada para plantear la primera organización administrativa y laboral que iba a conocer el palacio del Buen Retiro. El 8 de noviembre de 1633, mientras se ultimaban los preparativos para la inauguración oficial, se publicaron una batería de decretos relacionados con el Sitio. El más importante de todos otorgaba al conde-duque de Olivares y a sus sucesores la alcaldía perpetua, con la libre potestad de nombrar a los oficiales necesarios para su mantenimiento y servicio²⁷⁶. Esta última orden vino acompañada de una lista de oficios que se podrían incorporar a la primera nómina, en la que echamos en falta los relacionados con la gestión de las obras; y de una renta de 4.500 ducados que serviría para financiar los gastos de esta residencia²⁷⁷.

Se creaba ex novo una estructura administrativa independiente del organismo que había controlado los Sitios Reales desde tiempos del Emperador, la Junta de Obras y Bosques. Y además, por si fuera poco, el alcalde del Buen Retiro tendría asiento como tal en esta junta²⁷⁸. De esta manera se hacía oficial una línea de actuación que desde 1630 había seguido las directrices marcadas por Olivares con el apoyo en lo relativo a las obras de destacados miembros de la Junta como el marqués de la Torre. Desde ese momento toda la política de nombramientos quedaría bajo la responsabilidad única del alcalde,

²⁷⁶ AGP, CR, t. XIII, fs. 136 v.º-138 v.º (8-XI-1633).

²⁷⁷ Un teniente de alcaide, un alcalde de Casa y Corte, un tesorero, un conserje, un arbolista, un jardinero, un ayuda de jardinero, tres ayudas ordinarios de arbolista, un estanquero, un ayuda de estanquero, un portero de las puertas de afuera y dos ermitaños, en AGP, CR, t. XIII, fs. 138 v.º-139 r.º (8-XI-1633). Los 4.500 ducados se desglosaron en tres partidas iguales que se cobrarían de las mesadas eclesiásticas de Castilla, Aragón y de las rentas de los alcázares de Sevilla, en AGS, TMC, leg. 1524 (8-XI-1633).

quien sólo tendría que informar al rey *por boca o escrito*²⁷⁹.

Dos semanas después se notificaba la primera ampliación de los oficios previstos en la primera nómina. Junto a cargos de menor importancia, se incorporaban un veedor y contador, un superintendente de las fuentes y un maestro mayor²⁸⁰. A partir de entonces un rosario de nombramientos, acompañados de una instrucción particular, pusieron nombre y apellido a cada oficio. Un hombre muy cercano a Olivares, como el secretario Antonio Carnero, fue nombrado teniente de alcaide. En la persona de Juan de Albear se unieron el de veedor y contador; y en la de Gabriel de la Maza el conserje, sobrestante y tenedor de materiales²⁸¹.

Alonso Carbonel fue nombrado maestro mayor del Buen Retiro el 29 de noviembre de 1633 como *persona de ynteligencia practica y experiençia en el Arte de la Architectura*²⁸². Se le asignó un salario anual de cien ducados, médico, botica y casa de aposento en el Sitio, con la obligación de cumplir y ejecutar la instrucción relacionada con su oficio. En la orden se apostillaba que por mandato del conde-duque el salario se haría retroactivo al primero de junio de 1632 *por hauer acudido al exerçio de su ofiço desde entonces*²⁸³; es decir, a un mes antes de que Juan de Aguilar —como hemos visto— se hiciera cargo de la obra principal del Cuarto de San Jerónimo. Esa parece ser la fecha elegida por Olivares para dar comienzo a los trabajos de mayor envergadura, pero no olvidemos que la dedicación de Carbonel está documentada desde octubre de 1630. Conocida esta trayectoria al servicio de las obras de su señor, la elección no debió de sorprender a nadie²⁸⁴. Más aún cuando en todo este proceso edilicio (1630-1633) no se documenta la intervención de Juan Gómez de Mora. Se consolidaba de forma oficial una especie de cohabitación que venía de lejos, cuyo principal detonante había sido el vertiginoso ascenso del marqués de la Torre a costa de las atribuciones del maestro mayor.

²⁷⁸ AGP, CR, t. XIII, f. 139.

²⁷⁹ Esta independencia respecto a la Junta de Obras y Bosques era reconocida, en CEBANTES, p. 478.

²⁸⁰ En el texto se alude a una orden anterior de 3 de junio, cuya existencia desconocemos, en la que se situaban los sueldos de los oficiales mayores del Sitio, en AGP, Caja 11.730, exp. 13 (22-XI-1633).

²⁸¹ Las copias de los nombramientos e instrucciones de cada cargo, en AGP, Caja 11.730, exp. 31 (29-XI-1633); y RAH, ms. 9-1075, fs. 56-57 r.º y 58-61 r.º (29-XI-1633), citado por CUARTERO Y HUERTA, 1968, p. 53.

²⁸² RAH, ms. 9-1075, fs. 142-143 r.º, citado por CUARTERO Y HUERTA, 1968, p. 55.

²⁸³ *Ibidem*.

²⁸⁴ Por no haber planteado el contexto histórico de este nombramiento, sólo a BROWN Y ELLIOTT, pp. 61 y 63; y BLASCO RODRÍGUEZ, p. 82.

Su intervención en los temas artísticos de la Junta de Obras y Bosques no sólo había provocado el arrinconamiento de Gómez de Mora en las obras del Alcázar, solapado en muchas ocasiones por la presencia de Carbonel; sino también su exclusión total del proyecto arquitectónico más importante que se llevaría a cabo durante el reinado de Felipe IV²⁸⁵. El causante de esta situación inédita en las Obras Reales fue el conde-duque de Olivares. De forma indirecta por apoyar, como el propio rey lo haría, a la figura emergente de Crescenzi; y a partir de 1633 directamente por sustraer la gestión del Buen Retiro a la Junta de Obras y Bosques.

Las obligaciones del nuevo maestro mayor quedaron recogidas en la instrucción general del Sitio del Buen Retiro publicada en los primeros días de 1634²⁸⁶. Si en algo peca esta normativa es en el estrecho control que el alcalde y, en su ausencia, el teniente tenían sobre las actividades de los oficiales mayores. Las relaciones profesionales mantenidas entre éstos quedaron expresadas al detalle en este documento. De entrada pues hay que calificarlo como demasiado intervencionista, encajando con lo que sabemos sobre la personalidad de su autor, o por lo menos, de su promotor, el conde-duque de Olivares.

En este registro quedaron perfectamente delimitadas las tareas administrativas del maestro mayor, si bien las responsabilidades artísticas apenas quedaron definidas. Era una parte más del engranaje que aseguraba la óptima puesta en práctica de las obras y reparaciones del Sitio. Suyo era el control de las condiciones y calidades con que se debían de ejecutar. La norma es tajante cuando le responsabiliza de manera directa de cualquier *falta de firmeza y seguridad* observada en ellas. Además formaba parte de su planificación efectiva. Los viernes se juntaba con el veedor para darle las novedades de su oficio y entregarle una relación de materiales necesarios para las obras; y los sábados participaba en las reuniones que se celebraban en la contaduría con el fin de planear los trabajos que se llevarían a cabo en la semana entrante. Las normas señalaban incluso que esta previsión debía de ser diaria.

²⁸⁵ Con ello consideramos infundada la hipótesis que no descarta la responsabilidad de Gómez de Mora en la ejecución de las trazas del Buen Retiro, en TOVAR MARTÍN, 1986, p. 27. Se basa principalmente en la supuesta cercanía de la arquitectura del Sitio al *lenguaje estricto* del maestro mayor; y en una cronología errónea que asocia su planificación (¿1629?) con la traza de la Cárcel Real que se atribuye a Mora. Suponemos que se insinúa que el nexo de unión de ambas fábricas estaría en la persona del maestro de obras Cristóbal de Aguilera. Sin entrar en las dudas que se ciernen sobre la autoría de —sólo— la fachada de la Cárcel, en las líneas anteriores se ha documentado que la intervención de Aguilera en el Buen Retiro data de 1633. Además, por lo visto en el capítulo anterior, parece que la afinidad de este maestro con las obras del conde-duque fue notoria desde entonces.

²⁸⁶ Nos basamos en la copia que se conserva, en AGP, Caja 11.730, exp. 31 (23-I-1634). Otro ejemplar, en RAH, ms. 9-1075, fs. 7-20 r.º, citado por CUARTERO Y HUERTA, 1968, p. 52.

Fuera de este ámbito y en la misma medida que lo hacía el maestro mayor del Alcázar, Alonso Carbonel sería a partir de entonces el encargado de confeccionar la planta de la distribución y repartimiento de las ventanas, tablados y sitios en las fiestas y *regocijos* que se celebrarían en la plaza principal del Buen Retiro. Esta función se extendería con el tiempo a la plaza grande que se formaría delante de la fachada principal de palacio y al recinto festivo que se improvisaría en 1637 en el Prado Alto de San Jerónimo.

Pero habrá que esperar hasta la creación del oficio de aparejador del Buen Retiro en 1640 para ver reflejadas por escrito las funciones especulativas que desde 1632 llevaba ejerciendo Carbonel. Será entonces cuando se le descarguen de las pesadas tareas administrativas y se obligue al nuevo aparejador Pedro de la Peña a guardar puntualmente las trazas firmadas por el maestro mayor²⁸⁷. La medida pues vendría a probar que hasta entonces ambas funciones habían recaído sobre los hombros del arquitecto manchego.

Con relación a esta función especulativa se podría traer a colación el papel de arquitecto que Vicente Carducho asignó en tono adulator al conde-duque de Olivares en sus *Diálogos de la pintura* (1633)²⁸⁸. La respuesta del maestro a la pregunta del discípulo sobre la personalidad del arquitecto que había levantado el *maravilloso prodigio*, en referencia al Cuarto nuevo y la plaza principal, viene a corroborar la jerarquía ideológica que se mantuvo en estos primeros años de construcción. Las alusiones al *ilustrado ingenio*, la *provida eleccion* o el *prudente entendimiento* del Guzmán explican el laxo sentido creativo —que tanto recuerda al dios arquitecto— con que Carducho empleaba el término. Y por paradójico que parezca, choca frontalmente con el sesgo especulativo que el propio Olivares otorgó al dominador de este Arte en la cédula de nombramiento de Carbonel como maestro mayor. Es muy probable que esta asimetría semántica haya perpetuado la memoria del Buen Retiro como una creación personal del valido y el olvido más ingrato al verdadero artífice que planificó el palacio que su señor ofreció al rey una fría mañana de diciembre de 1633²⁸⁹.

²⁸⁷ El nombramiento de aparejador y la instrucción particular que debía guardar, en RAH, ms. 9-1075, fs. 102-103 y 115-116 r.º (6-V-1640), citado por CUARTERO Y HUERTA, 1968, pp. 54-55.

²⁸⁸ En concreto en una variante de la primera página de su Diálogo V que debió de ser incorporada en una tirada posterior, en AZCÁRATE RISTORI, 1951, pp. 261-262.

²⁸⁹ Por supuesto que en esta visión sesgada tuvieron mucho que ver la retahíla de aduladores que lanzaron sus elogios desmedidos al “creador” del nuevo palacio y sus decoraciones. Buen ejemplo de estos excesos son los versos que buena parte de la “república literaria” le dedicó en los *Elogios* recopilados, en COVARRUBIAS Y LEYVA. Aparte de Olivares, a quien se dedica la obra, en ellos sólo se hace mención a Mayno y Velázquez por sus pinturas del Salón de Reinos.

Quizás en esa *provida eleccion* que cita Carducho se encuentre la clave que explica el papel “creador” del alcaide del Sitio, el de seleccionar las opciones presentadas por su arquitecto y por el superintendente, por nimias que éstas fueran. Al respecto recordar la participación del valido en la elección de las cerámicas de Talavera que iban a decorar los chapados del Cuarto Real; o del modelo de los balaustres de su escalera.

Monnani nos transmite un valioso testimonio sobre la actividad desarrollada por el otro protagonista de la construcción del Buen Retiro, el marqués de la Torre. El informe fue escrito el 15 de marzo de 1635, pocos días después de su muerte:

(...) El marqués de la Torre, que sirvió como arquitecto principal de Su Majestad, ha muerto. Y quizás abreviaron sus días los disgustos que tuvo que sufrir con la construcción del Panteón del Escorial, y especialmente con la construcción del nuevo Retiro, cuando tuvo trato frecuente con Olivares y sufrió humillaciones²⁹⁰.

De su capacidad para realizar trazas ya dimos cumplido ejemplo en la segunda parte de este estudio; igualmente de la estima y autoridad que tuvieron sus juicios y valoraciones —no sólo ante el rey— sobre arquitectura, pintura y escultura. Con este bagaje y el testimonio de Monnani quedan pocas dudas del importante papel que desempeñó en la planificación del palacio del Buen Retiro. No parece pues una casualidad que en 1635, cuando la organización laboral del Sitio estaba consolidada, su compatriota se inventara un nuevo cargo para explicar a su interlocutor el sesgo especulativo de la participación del marqués. El dato sirve para ratificar, por si hubiera alguna duda, que a los ojos del secretario toscano existía un segundo arquitecto, no principal, que habría que identificar con la persona del maestro mayor. Los documentos ratifican la presencia activa de ambos artífices en la gestión y control de las obras, pero son menos explícitos a la hora de discriminar el trabajo de cada uno.

Por lo visto en las líneas anteriores sus nombres, juntos o por separado, aparecen asociados a la creación de las trazas. Veremos en el capítulo siguiente que Carbonel, al parecer en solitario, fue el autor del diseño que siguió Juan de Aguilar para levantar la ermita de San Pablo. Lo mismo pero al revés puede decirse de la leonera, un edificio ajeno a la tradición edilicia española construido por el mismo maestro, según una traza firmada

²⁹⁰ Según la traducción publicada por BROWN Y ELLIOTT, p. 90.

por el marqués de la Torre. Pero el ejemplo más palpable de esta asociación lo tenemos en el Prado de San Jerónimo. Juan de Ramesdicq manejó un diseño firmado por los dos arquitectos, mientras que el obligado Otáñez una traza hecha por Carbonel. Como sucedió con algunas obras del Alcázar y del Pardo, en la documentación no se explicita la responsabilidad asociada a la firma del italiano: bien de mero control administrativo, de visto bueno, en la misma medida que rubricaba debajo de las declaraciones del aparejador mayor o del propio Gómez de Mora; o de autor intelectual del proyecto.

En el mes de marzo de 1635 fallecía en Madrid Giovanni Battista Crescenzi, marqués de la Torre. Con su desaparición se truncaban varios años de colaboración profesional con Alonso Carbonel, que habían permitido levantar fábricas como la del Cuarto de San Jerónimo. Lejos de perder la confianza de Olivares, el manchego se quedó en solitario al frente de las obras de la nueva plaza que pronto iban a comenzar. El 12 de marzo era nombrado nuevo superintendente de las Obras Reales el marqués de Torres con una salvedad planteada cuatro días después: su jurisdicción no alcanzaría las alcaldías regentadas por el valido, a saber el Buen Retiro, la Zarzuela y Vaciamadrid²⁹¹. Con esta medida quedaba blindada la posición de Carbonel, dueño y señor de las tareas especulativas.

²⁹¹ Los dos decretos, en AGP, Expedientes personales, C^a 1039-17 (12 y 16-III-1635).

CAPÍTULO XII. LA CONFIGURACIÓN DEL ENTORNO LÚDICO.

En la parte trasera del complejo arquitectónico levantado a partir del Cuarto Real de San Jerónimo, en una amplia extensión de terreno delimitada por los caminos de Alcalá y Vallecas, se extendieron los jardines del Real Sitio del Buen Retiro. A lo largo de la década de los treinta, de forma paralela a la construcción de los apartamentos reales, se fueron acondicionando —no sin grandes esfuerzos humanos y materiales— los terrenos que iban a recibir una gran variedad de especies vegetales.

De forma significativa esta alfombra verde se desplegaría a espaldas del caserío madrileño, siempre a salvo de las miradas indiscretas de los súbditos de Felipe IV. Fue ésta una de las características principales que definió el jardín del nuevo palacio, su carácter recogido, ajeno a todo afán de ostentación, y delimitado por un sistema de cercas y tapias. A diferencia de sus antecedentes italianos y franceses no ofrecía sus mejores galas a los espectadores que se acercaban a sus accesos. Ello a pesar de las magníficas posibilidades que hubiera ofrecido el escarpe que ascendía desde el Prado de San Jerónimo hasta el olivar del monasterio, para diseñar un sistema gradual de terrazas comunicadas con escaleras y rampas.

Con este punto de partida se inicia el estudio del entorno lúdico que casi por arte de magia se iba a articular en pocos meses en el sector oriental del Sitio. Como sucediera en el caso de las construcciones arquitectónicas, los jardines del Retiro se configuraron en sucesivas fases a partir del primitivo Cuarto Real. En 1632 y 1633 hacia levante, donde se plantarían las calles del jardín ochavado y se excavaría el estanque de la torrecilla. Poco tiempo después, gracias a las adquisiciones de las huertas de Povar y Távora, el desarrollo bascularía hacia el norte, hasta llegar al camino de Alcalá. Y finalmente la excavación del estanque grande y la construcción de la ermita de San Antonio llevarían a una nueva expansión hacia el norte y sur, alcanzando, en este último caso, los aledaños del monasterio de Nuestra Señora de Atocha.

1. EL JARDÍN OCHAVADO (1632-1633).

Este primer ensanche abarcaría una amplia extensión de terreno de forma más o menos cuadrangular situada en la zona oriental del Cuarto Real de San Jerónimo, en las hectáreas que hasta 1632 ocupaba el sinuoso olivar de los jerónimos. La tarea de allanar y acondicionar este espacio recayó en el ingeniero y maestro de obras Juan de Ramesdicq, quien comenzó su trabajo casi al mismo tiempo que Juan de Aguilar contrataba la nueva obra del Cuarto¹. En pocos meses el lugar estuvo preparado para recibir las primeras plantaciones de arbustos, árboles y especies de jardinería transportados desde el Real Sitio de Aranjuez. Con ellos llegaron un buen número de jardineros especializados en su conservación, pertrechos, carros de bueyes y hasta varios camellos aprestados para realizar tareas de transporte². Las primeras gestiones para la adquisición de una partida de injertos de árboles frutales estuvieron a cargo de Pedro García, arbolista y superintendente de las huertas y plantíos de Aranjuez³. De este mismo lugar se adquirieron los álamos que flanquearían y darían sombra a los caminos del nuevo jardín⁴. A finales de 1633 le tocó el turno a un cargamento de naranjos, limoneros, moreras, murtas, jazmines y otras flores procedentes del reino de Valencia⁵. Para cuidar de estas especies Vicente Monserrat, jardinero valenciano, se instaló con su familia en el Buen Retiro⁶.

Esta lista de especies vegetales nos ofrece una primera aproximación —sobre la que nos extenderemos más adelante— al planteamiento jardinero aplicado en el espacio ornamental creado en torno a los edificios levantados en 1632 y 1633. Las susceptibles de

¹ Las cartas de pagos por el trabajo de Ramesdicq en los jardines, según las libranzas firmadas por Carbonel y Sebastián Hurtado, en AHPM, pr. 5283, f. 200 r.º (13-V-1632), f. 270 r.º (26-VI-1632), f. 372 v.º (14-VIII-1632), f. 518 r.º (17-XII-1632), f. 578 v.º (22-I-1633), f. 854 r.º (8-XI-1633); y pr. 5808, f. 26 v.º (12-I-1633).

² Se publicaron sucesivos decretos para que el gobernador de Aranjuez enviara todo ello según las órdenes del conde-duque de Olivares, en AGP, Caja 11.730, exp. 9 (1 y 2-X-1632 y 31-I-1633) y AGS, TMC, leg. 1567 (2-III-1633).

³ Pedro Delgado se obligó a presentar en el Retiro una primera carga de injertos a primeros de enero de 1633, en AHPM, pr. 5283, f. 510 (15-XII-1632). Íñigo de Espinosa aportaría otras variedades de injertos, en AHPM, pr. 5283, f. 581 r.º (22-I-1633) y f. 605 r.º (16-II-1633). Además Francisco de Póveda y Juan González se obligaron a realizar los hoyos para el plantío de los árboles a razón de dieciséis maravedíes cada uno, en AHPM, pr. 5283, f. 855 (10-XI-1633). En esta escritura figuran como testigos Pedro Ruiz y Alonso de la Vega, jardinero y peón del Real Sitio de Aranjuez respectivamente.

⁴ La llegada de álamos del heredamiento de Aranjuez, en AHPM, pr. 5283, f. 864 (27-XI-1633).

⁵ Las libranzas y cartas de pago por los portes y el precio de estas especies, en AHPM, pr. 6361, f. 595 (4-XII-1633), f. 598 (8-XII-1633), f. 601 (8-XII-1633), f. 602 (9-XII-1633), f. 603 (9-XII-1633); y BNM, ms. 7797, f. 114 (8-XII-1633).

⁶ Cobró por ello 1.000 reales de los gastos secretos, en BNM, ms. 7797, f. 116 (10-I-1634); y otros 200 por su trabajo, en f. 117 (17-II-1634).

ser trabajadas y manipuladas con fines decorativos, en la más pura tradición del arte topiaria, se plantarían en las cuadras que rodeaban los apartamentos reales. Entre éstas se distribuirían de forma estratégica y decorativa las flores de temporada y los tiestos de naranjos y limoneros. Al otro lado de los muros y tapias que delimitaban este jardín formal se extenderían las diferentes variedades de árboles ordenadas por calles.

Antes de terminar el año 1632 las cuadrillas de Ramesdicq se aplicaban en la excavación de un estanque en los jardines del Sitio⁷. Al parecer su primera ubicación, en la que ya se habían realizado algunos trabajos, fue desechada en favor de una segunda sobre la que no se aportan más detalles. Los datos posteriores parecen avalar la hipótesis de que se trataba del estanque ochavado situado en el ángulo nordeste de las ocho calles. Unos pagos abonados con retraso a favor del herrero Domingo de Cialceta demuestran que en el mes de octubre de 1633 habían terminado de asentar los balconcillos de la torrecilla, los antepechos del puente y otros trabajos menores de su oficio⁸. Los jesuitas lo describen ya terminado en enero de 1634⁹. La Villa, a través de su Junta de Fuentes, financió los trabajos de fontanería necesarios para abastecer de agua a este estanque que se haría *conforme a la traza que su majestad ha elegido*¹⁰. Al parecer el concejo había ofrecido al rey la conducción a su costa de doce reales de agua, una elevada cantidad que en los años siguientes requeriría nuevas y costosas aportaciones. A lo largo de 1632 el fontanero Pedro de Sevilla se ocupó de poner a punto su instalación hidráulica¹¹.

Este recoleto lugar, al que se accedía a través de dos de las calles cubiertas, se caracterizaba por la forma polilobulada del estanque y por la torrecilla que se erguía sobre su isla central. La forma caprichosa de aquél parece un antecedente del canal que años más tarde se excavaría en torno a la ermita de San Antonio. Como analizaremos más

⁷ Por vaciar la tierra del estanque recibió varias cantidades, en AHPM, pr. 5807, f. 584 v.º (27-XI-1632), pr. 5283, f. 505 r.º (10-XII-1632); y pr. 5808, fs. 283 v.º-284 r.º (23-IV-1633).

⁸ El testimonio de Domingo de Cialceta, maestro de hacer rejas y balcones, resulta ciertamente revelador de la manera de actuar en este asunto. El 22 de enero de 1635 dirigió un memorial al consejo municipal reclamando el pago de estas obras que ya llevaban asentadas en su lugar correspondiente catorce meses. Justificaba su petición en una orden que había recibido de Francisco de Tejada, Francisco de Sardeneta y Cristóbal de Aguilera para proceder a su ejecución. La manufactura del hierro tuvo que hacerse con *gran prisa* sin que diera tiempo a prefijar su precio, por lo que se le prometió pagar *mas de lo que valiese*. En septiembre de 1637, cuatro años después de su terminación, Aguilera tasó los antepechos grandes del puente, los siete balconcillos de la torrecilla, un tramo del que cercaba el estanque y una puerta de hierro en 19.036 reales, en AV, ASA 5-386-2.

⁹ CARTAS, t. XIII, p. 5 (3-I-1634).

¹⁰ AV, Junta de Fuentes, t. I (7-III-1633).

¹¹ Pedro de Sevilla recibió casi 10.000 reales por esta tarea, en AHPM, pr. 5283, f. 217 r.º (25-V), f. 241 v.º (8-VI), f. 243 v.º (14-VI), f. 247 v.º (15-VI), 279 r.º (5-VII-1632) y f. 722 (18-VII-1633).

adelante, en su forma se pueden apreciar los ecos del estanque que rodeaba la *Maison blanche* del palacio de Gaillon¹². La torrecilla no debía de diferir mucho del curioso edificio de planta octogonal que se muestra en la estampa de Louis Meunier (fig. 65). Fue construida en los primeros meses de 1633, siempre antes de que Cialceta asentara sus balcones, si bien las decoraciones pictóricas no se terminarían hasta dos años después. Por los pagos realizados al dorador Pedro Martín de Ledesma conocemos cómo era su interior¹³. Su alzado estaba dividido por ocho pilastras revestidas de bichas, entre las cuales se distribuían tarjetas, festones de frutas y dos niveles de vidrieras. Estaba delimitado en sus extremos inferior y superior por sendas cornisas decoradas con cadenas de cuentas, rosarios y agallones fingidos. Se cerraba con una media naranja dividida a su vez en ocho entrepaños recorridos por *grutescos y niños y bichas doradas y escurecidas* y culminados por un florón dorado.

Las calles del jardín ochavado conducían a otros dos hitos arquitectónicos de este primer complejo decorativo: la ermita de San Pablo —de la que nos ocuparemos en un próximo apartado— en el confín meridional; y la gran pajarera, vulgarmente conocida como el Gallinero, en el ángulo sudeste. Era éste un gran esqueleto de madera unido por redes de alambre que protegían una variada colección de aves. En el cuadro atribuido a Jusepe Leonardo (fig. 59) se distingue el perfil de este curioso “edificio” de planta simétrica en cuyo eje central despuntaban tres grandes jaulas culminadas en agudos chapiteles, que daban paso a sendos pabellones horizontales en los laterales. Se comenzó a construir en la primavera de 1632. Las obras de carpintería y pintura corrieron a cargo de Jerónimo Sánchez y Pedro Polanco de la Cruz respectivamente, bajo la supervisión del marqués de la Torre y de Alonso Carbonel¹⁴. En contra de lo que la tradición y las malas

¹² Reproducido en *Le premier volume des plus excellents bastiments de la France* (París, 1607) de Jacques Androuet de Cerceau, citado en BROWN Y ELLIOTT, p. 283, nota 84.

¹³ Ledesma cobró 5.150 reales por este trabajo, en AHPM, pr. 6516, f. 445 (20-IX-1635). Antes de finalizar el año recibía un poder de Aguilera para cobrar de Juan Lagúnez, mayordomo de los propios de la Villa, diversas cantidades por el dorado de ocho caños del estanque del Buen Retiro, que pudieran ser los del ochavado, en AHPM, pr. 5850, fs. 144-145 (29-XII-1635).

¹⁴ En los pagos librados a Jerónimo Sánchez por Sebastián Hurtado y Alonso Carbonel se especifica la construcción a toda costa de los chapiteles, en AHPM, pr. 5283, f. 217 v.º (26-V-1632), f. 236 v.º (4-VI), f. 240 r.º (5-VI), f. 261 v.º (21-VI), f. 278 v.º (2-VII), f. 285 v.º (7-VII), f. 344 v.º (3-VIII), f. 424 r.º (20-IX-1632). La segunda fase de la obra de carpintería, tal vez su ampliación horizontal, fue contratada a primeros de 1633 por el mismo maestro según las órdenes de Crescenzi y Carbonel, en AHPM, pr. 5283, fs. 557-558 r.º (8-I-1633). La red de hilo de hierro corrió a cargo de Juan Martínez de Ribas, en AHPM, pr. 5283, fs. 560-561 r.º (13-I-1633); y pr. 5540, f. 111 (28-I-1633). Pedro Polanco de la Cruz fue el encargado de pintar de verde montano los bastidores y las redes de las pajareras, en AHPM, pr. 5283, f. 269 v.º (26-VI-1632) y f. 280 r.º (6-VII-1632). A partir de 1633 constituyó una compañía con sus colegas Miguel de Viveros, Pedro Abella, Lucas Cano y Jerónimo Zancajo para compartir ésta y otras obras de pintura del Retiro, en AHPM,

lenguas han transmitido, la costumbre de observar a estas especies en cautividad no era un pasatiempo atribuible únicamente al conde-duque de Olivares¹⁵. En casi todos los cuartos reales del Alcázar existía lo que en la documentación se denominaba como jaulón de las aves¹⁶. E incluso uno de los jardines más importantes de la época, como era el que envolvía la villa Borghese de Roma, contaba con unos pabellones de estas características — por cierto, con un notorio aspecto simétrico y jerarquizado— muy cerca del edificio principal¹⁷.

Los historiadores que han analizado la forma y tipología de los jardines del Buen Retiro, sin reparar ni tratar de delimitar sus diferentes fases constructivas, han hecho hincapié en la falta de organización general y de un plan o traza de conjunto que impusiera la jerarquía de relaciones entre sus diferentes partes. La cronología de esta primera actuación, coetánea a la que se llevaría a cabo en los apartamentos reales, confirma una suerte de relación entre éstos y, cuando menos, los jardines formales. Las cuadras que formaban el conocido jardín de la reina y, más al norte, el del rey, surgían como una extensión complementaria a las crujías del Cuarto. Esta dependencia respecto a la arquitectura, compartiendo su eje de simetría, el carácter cerrado y el uso estrictamente privado que dieron los reyes a este espacio, constituirían la única concesión a los principios albertianos del jardín renacentista en unas condiciones muy parecidas a las que se habían planteado con anterioridad en otros Sitios Reales, como en el entorno más próximo del palacio de Aranjuez o de la Casa de Campo; y sin ir muy lejos, al otro lado del paseo del Prado, todavía en el plano de Texeira se pueden observar las cuadras ajardinadas que rodeaban a la villa de Lerma. Que este sistema de jardines cerrados estaba en plena vigencia lo demuestra que las fachadas de la citada villa Borghese tuvieran sus

pr. 5540, fs. 116-117 (30-I-1630). Algunas libranzas de estos pagos recogidas, en AZCÁRATE RISTORI, 1966, pp. 104 y 110-111.

¹⁵ La única prueba del interés personal del valido por el Gallinero es una orden enviada al Sitio de Aranjuez para que se sembraran en sus campos la semilla del panizo y maíz para el sustento de las aves del Buen Retiro, en AGP, Caja 11.730, exp. 9 (15-II-1633).

¹⁶ Nos consta que Olivares mantenía un gallinero y aposento de las aves en su cuarto de la crujía norte del Alcázar, en los que se hicieron diversas reparaciones en 1627, en AGP, SA, leg. 5208, pliego 11 (8 y 10-V). Un año después se le añadía un jaulón sobre el juego de pelota para las palomas, en AGP, Felipe IV, leg. 1 bis, pliego 455 (4-IX-1628). En esa misma época se compraba madera para el palomar de la reina y se pintaba de azul la jaula de su cuarto, en AGP, SA, leg. 5208, pliego 36 (26-I-1629); y AGS, CMC, 3ª época, leg. 1450 (24-IV-1629). No hay descartar que en estos palomares se pudieran cuidar palomas mensajeras que aseguraran las comunicaciones privadas y secretas de sus propietarios.

¹⁷ HANSMANN, p. 45. El proyecto de la famosa Uccelliera, levantada entre 1617 y 1619, se ha atribuido a Girolamo Rainaldi (1570-1650), en GADDO, pp. 78-80.

respectivos *giardini segreti* delimitados por tapias que hoy en día han desaparecido¹⁸.

No habría que incluir en esta primera etapa la formación del conocido como jardín del Príncipe. Las primeras noticias sobre este recoleto lugar datan de la segunda mitad del año 1635, cuando los canteros, albañiles y carpinteros se afanaban en la construcción de la arquería que serviría de expansión a la denominada galería de Toledo (fig. 57)¹⁹. A principios del año siguiente se derribaron las tapias que dividían el plantel de la reina y el olivar de San Jerónimo²⁰, y probablemente a partir de entonces se prepararon las cuadras del nuevo jardín a costa de los terrenos propiedad del monasterio. De este modo, aunque más tardíamente, se aplicaba el mismo criterio que asociaba los apartamentos de las personas reales con jardines de uso privado.

Complemento indispensable de estos jardines formales fueron los muros que delimitaban su extensión y las fuentes que, de forma ordenada, embellecían los puntos de encuentro de las diferentes cuadras. En aquellos se abrían los vanos de comunicación y los habituales nichos para albergar esculturas y otros motivos decorativos. Las fuentes gráficas —a pesar de las continuas modificaciones que se darían en este espacio— son muy claras al respecto. Tanto en el plano de Texeira (fig. 54) como en la vista de Domingo de Aguirre (fig. 64) se pueden apreciar los muros que dividían los jardines del rey, de la reina y del príncipe, y los que hacían lo propio entre estos y el plantel de árboles de las ocho calles. En la segunda imagen se pueden distinguir los bustos de emperadores romanos que de forma sincopada animaban la articulación de estos paramentos, en los que incluso se pensó excavar una gruta que finalmente no se llevaría a cabo. En uno de sus accesos, en concreto en la puerta principal que separaba los jardines y el bosque del Buen Retiro, el escultor y arquitecto Juan Bautista Garrido —otrora oficial del taller de Carbonel— preparó unos adornos arquitectónicos a base de columnas²¹. Un óleo fechado hacia 1680 (fig. 68) nos permite observar este magnífico espacio delimitado por el citado muro (fig. 69) y por

¹⁸ Sobre la tipología original de estos jardines, ver GADDO, pp. 65-77.

¹⁹ En concreto, Domingo de Susvilla, Juan Lamier y Juan de Caramanchel se obligaron a hacer los pilastrones de la galería del cuarto de Toledo cobrando 5.250 reales de los 10.500 en que se concertó la obra, en AGS, TMC, leg. 3764 (3-XI-1635). La albañilería quedó a cargo de Martín García y Juan Rosales, por la que recibirían 14.000 reales, en *Ibidem* (3-XI-1635 y 7-III-1636). De la cantería se ocuparía Miguel del Viso, en *Ibidem* (26-XI-1635).

Una buena reconstrucción de la galería o cuarto de Toledo, siguiendo la vista de Pedro María Baldi para el viaje de Cosme de Médicis, en BLASCO RODRÍGUEZ, pp. 99-100.

²⁰ Un grupo de trabajadores se obligó con Cristóbal de Aguilera a derribar las tapias que dividían el Jardín de la Reina y el olivar de los jerónimos, en AHPM, pr. 6153, f. 32 (24-I-1636).

²¹ AGS, TMC, leg. 3763 (8-IV-1633).

un largo antepecho que ofrecía al espectador una magnífica vista del sector meridional del parque con la ermita de San Blas al fondo²².

También escultores, aunque de procedencia italiana, fueron los que tallaron las fuentes que iban a decorar los jardines del Buen Retiro. La mayoría de ellos habían trabajado a las órdenes de Crescenzi en el Panteón de El Escorial y, como sucediera desde la paralización de esta fábrica, de sus almacenes saldrían grandes cantidades de piedra para abastecer las necesidades constructivas del nuevo Sitio²³. A finales de enero de 1634 fue adjudicada, previa subasta, la ejecución de tres fuentes de jaspe de Tortosa a una compañía formada por Diego de Viana y Miguel del Viso, a la que se unirían pocos días después Pedro de Tapia y Pedro Gatti²⁴. En las condiciones de la obra se especificaba que debían ser realizadas según un *borron que esta en poder de el escribano de obras y bosques que estara firmado de Alonso Carbonel*, quien además les proporcionaría *los perfiles que se le yçiere en grande*. Por suerte el dibujo (fig. 66) se conserva en perfecto estado en el Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Madrid y, aunque no fue firmado, las anotaciones manuscritas sobre sus medidas y la indicación que acabamos de transcribir remiten al quehacer del maestro mayor del Buen Retiro²⁵. Los marmolistas se obligaron a fabricar fuentes de tazas, según una tipología ornamental muy común en Italia. De perfiles muy elegantes, la decoración se concentraría en los escudos, en unos mascarones de bronce, que a modo de cabezas de animales dejaban caer el agua, y en las esculturas que coronaban el último nivel. Su pila principal presentaba una caprichosa planta cuatrilobulada. Es muy probable que alguna de estas fuentes se instalará entre las cuadras de los jardines formales que rodeaban los apartamentos reales.

²² La pintura en cuestión (fig. 68) forma pareja con una segunda (fig. 70) que parece representar una plazoleta de los jardines del Buen Retiro. Ambas salieron a la venta en Madrid durante el mes de mayo de 1993, sin que podamos precisar su destino final, en SOTHEBY'S PEEL, n.º 3.

²³ En concreto nos consta el pago de los portes de unas piedras acarreadas desde el monasterio de San Lorenzo, en AHPM, pr. 6361, f. 579 v.º (24-XI-1633).

²⁴ El auto para iniciar los pregones de la subasta fue presentado el 17 de enero de 1634 por Antonio Carnero, teniente de alcaide del Buen Retiro, *conforme a la traza que sera mostrada y condiziones que dello ay firmadas de alonso carbonel*. Presentaron oferta Pedro de Tapia y el dicho Viana, en quien se remató la obra de las tres fuentes el 24 de mismo mes. El caso es que el mismo día en que se rubricó la escritura de obligación, Diego de Viana llegó a un acuerdo con Miguel del Viso para compartir a partes iguales el encargo, en AHPM, pr. 5283, fs. 917-918 r.º (27-I-1634). De esta manera ambos firmaron la obligación, en AHPM, pr. 5283, fs. 919-924. No paró aquí la cosa porque el 7 de febrero ante el mismo escribano el citado Viana cedió una de las fuentes a Pedro de Tapia, en AHPM, pr. 5283, fs. 934-935 (7-II-1634). Y no contentos con esto, dos meses después Viso y Viana admitieron en su compañía al también marmolista Pedro Gatti, en AHPM, pr. 5283, fs. 1011-1012 v.º (30-IV-1634).

²⁵ Esta aguada de tres tintas fue publicada por primera en la monografía de CATURLA, 1947a, pp. 39-40. Se reprodujo indicando su paradero desconocido, en BROWN Y ELLIOTT, p. 97. La ficha descriptiva de

El entorno y la decoración de estos jardines formales sufriría importantes modificaciones en los primeros años de existencia del Sitio. En 1637 el conocido como del rey quedaría dividido en dos espacios por la construcción del Casón. En cada uno de ellos se dibujaron cuatro cuadras en el centro de las cuales se asentaron fuentes de tazas. Sus lados este y oeste quedaron cerrados por galerías y pasadizos que acentuaron, más si cabe, su carácter privado y recoleto. Es en la vista de Domingo de Aguirre (fig. 64) donde se puede apreciar la diferencia de nivel existente entre este jardín y el de la reina. Sobre el muro cubierto de vegetación coronaba un antepecho metálico que marcaría el nivel elevado de los planteles de aquél, como si se tratara de un jardín colgante. Más impreciso y lejano en el tiempo (1703) es un dibujo (fig. 67) que forma parte del título de nobleza del marqués de Villa Rocha²⁶.

En el lienzo *El príncipe Baltasar Carlos en el picadero*, atribuido al pincel de Diego Velázquez, se puede distinguir cómo eran los planteles del jardín de la reina antes de las reformas de los primeros años de la década de los cuarenta²⁷. La escena se localiza delante de la crujía sur de este patio, justo debajo del chapitel que la culminaba. Detrás de los personajes se pueden observar los entramados de madera que delimitaban los planteles y unas figuras tejidas a base de celosías sobre las que se tallarían las plantas. Serían las mismas estructuras leñosas que Juan de Caramanchel rehizo en 1635 para este lugar²⁸. Muy cerca de donde se desarrolla la escena se instalaría en 1642 la estatua ecuestre de Felipe IV fundida en Italia por Pietro Tacca, tal vez en el lugar donde hasta entonces se hallaban unos parrales de madera²⁹.

La segunda unidad que se diseñó en 1632 fue el denominado jardín ochavado. Como se puede apreciar en el plano de Texeira (fig. 55) se trataba de una masa arbolada plantada ex profeso al otro lado de la tapia que delimitaba el jardín formal, en una superficie más o menos rectangular. Estaba surcada por unos caminos cubiertos de vegetación apoyada sobre unas estructuras de madera. Las ocho calles –aún sin reverdecen

esta aguada a tres tintas, en MATILLA TASCÓN, 1983b, n.º 18.

²⁶ Su ficha completa, en DOCUMENTO PINTADO, pp. 237-242.

²⁷ DOMÍNGUEZ ORTIZ, PÉREZ SÁNCHEZ y GÁLLEGO, pp. 246-253.

²⁸ AGS, TMC, leg. 3764 (14-V, 17-VI y 26-IX-1635).

²⁹ El maestro de obras Juan de Lamier con un grupo de oficiales y aprendices se ocupó en trasladar los parrales de madera desde el jardín de la reina a la huerta de Tavera, en AGS, TMC, leg. 3764 (22-IV-1641). Aunque los documentos no precisan con exactitud la posición en el citado jardín de estas estructuras de madera, su desmantelamiento precede en poco tiempo al comienzo de los trabajos para levantar la cepa que sostendría la estatua. Las libranzas por este concepto pagadas al maestro de obras Martín García, en ibídem (7-VIII, 11-IX-1641 y 18-VIII-1643).

del todo en la vista de Jusepe Leonardo (fig. 59)— convergían, dibujando una estrella, en una plaza central circular desde la que se accedía a todos los hitos que salpicaban este espacio. Estas galerías enramadas o folías fueron muy comunes en la jardinería de los Países Bajos, siendo construidas en España por primera vez en los jardines del Real Sitio de Aranjuez³⁰. El caminante era conducido por ellas, como si de un pasadizo vegetal se tratara, hacia un punto de luz en el que descubría con sorpresa espacios abiertos de gran belleza y variedad adornados con fuentes y esculturas. Una vista de finales del siglo XVII (fig. 70), tal vez un tanto idealizada, permite observar una de estas plazoletas —tal vez la que se abría ante la fachada de la ermita de San Pablo— en la que desembocaban dos folías.

Finalmente dentro de esta primera fase habría que considerar la plantación de un bosque para conejos. Aunque se desconoce su ubicación exacta, es muy probable que sus madrigueras y bocas se construyeran más allá de los límites del jardín ochavado³¹. De esta manera el nuevo espacio adquiriría una nueva dimensión cinegética en consonancia con la conocida afición del rey.

Visto este triple escalonamiento funcional, la perfecta asociación de los parterres formales con la arquitectura del palacio y el propio dibujo estrellado del jardín ochavado parece probable que existiera una traza o diseño general que de manera premeditada hubiera dispuesto estos espacios. Según nuestra opinión, que estuvieran disociadas las formas y funciones de estas unidades y hasta separadas por muros, no significa necesariamente la carencia de una planificación global en lo que respecta a esta primera fase. En la misma medida que había sucedido con otros jardines italianos diseñados a finales del siglo XVI y principios del XVII, la perfecta jerarquía de todas las partes y el determinismo geométrico del jardín renacentista habían dejado paso a una confección desarticulada y dominada por la aposición de sus elementos. Un nuevo gusto manierista que abogaba por un concepto espacial diversificado, en el que sus partes no se relacionaban entre sí en beneficio de una sucesión de “maravillas” o recetas que intentaban sorprender y encandilar al espectador que las descubría entre la espesura de la

³⁰ CASA VALDÉS, pp. 119-127; y RABANAL YUS, p. 338. Sobre los jardines de los Países Bajos, ver el tratado de VEDREMAN DE VRIES; y el estudio de GOTHEIN, t. II, pp. 1-48. Poco o nada tiene que ver —según nuestra opinión— con el jardín octogonal de Villa Mattei, como se afirma, en BROWN Y ELLIOTT, p. 77. Éste, según la estampa de Falda, no era tal porque su diseño estrellado contaba con más de ocho brazos, que a diferencia de nuestro ejemplo eran simples avenidas sin cubrir circunscritas en un sector más parecido a un triángulo que a un rectángulo, en FARIELLO, p. 91.

³¹ AGS, TMC, leg. 3763 (14-IV y 22-IX-1633).

naturaleza³². Quedaba pues superado el panorama grandioso del jardín renacentista por nuevas experiencias teatrales que cristalizarían en Montalto, Pratolino o en la Villa Borghese, sin olvidar que en el sur peninsular perduraban elementos del jardín hispanoárabe que, en cierto modo, basaba sus trazados en la variedad y fragmentación.

En esta tesitura y ante la falta de noticias que vinculen a los jardineros de Aranjuez con este diseño, es lógico pensar que la traza de estas primeras unidades recayera en los responsables de la arquitectura del Sitio, esto es, en Crescenzi y Carbonel. Quede claro que, a pesar de lo publicado en los últimos años, no existe ninguna noticia documental que ni tan siquiera relacione al ingeniero florentino Cosme Lotti con el diseño de este conjunto jardinero. No así con algunas partes del mismo, como por ejemplo la frustrada construcción de una gruta en las cercanías del palacio.

2. EL RÍO CHICO (1634-1636).

Las sucesivas ampliaciones de los jardines del Buen Retiro se vieron favorecidas por este sistema de aposición de parcelas diferenciadas e independientes. Como vimos en el capítulo dedicado a su arquitectura, a partir de 1633 la expansión del Sitio tomó la dirección norte hasta llegar al camino de Alcalá, gracias a las sucesivas adquisiciones de las propiedades de Távora, Povar y un conjunto de pequeñas parcelas. Un terreno que pronto sería acondicionado para recibir nuevas plantaciones y un complejo sistema de canalizaciones que abastecería su riego.

La traída de aguas fue el caballo de batalla que iba a condicionar el desarrollo de esta nueva fase. En fecha indeterminada, siempre antes de 1633, el municipio madrileño se había comprometido a proporcionar al nuevo palacio doce reales del preciado elemento. A principios del citado año los responsables del concejo se las prometían muy felices. Esperaban descubrir y captar un volumen superior que podría llegar hasta los veinte reales, un excedente que a largo plazo, a través de su venta a particulares, serviría para rentabilizar la inversión realizada³³. Sin embargo las previsiones no debieron de cumplirse pues entre 1633 y 1635 la Junta de Fuentes solicitó sucesivas aportaciones monetarias — alguna de ellas a “daño”— para llevar a cabo estos trabajos. Antes de precisar la

³² Sobre los principios mínimos que regían el jardín manierista, ver SHEARMAN, pp. 152-157; y RABANAL YUS, pp. 329-330 y 391-392

³³ Conocemos los pormenores de esta cuestión gracias a una valoración de las obras que tendrían que hacerse a lo largo del año 1633, realizada a principios del mismo, en AV, Junta de Fuentes, t. I (7-III-1633).

naturaleza de los mismos, habría que hacer hincapié sobre la responsabilidad asumida por Cristóbal de Aguilera como maestro mayor de las Fuentes de la Villa. Casi al mismo tiempo que iniciaba su intervención en las obras de arquitectura del palacio, se comprometía a realizar las conducciones y repartimientos de agua en una escritura de obligación que se ha perdido. Por desgracia las cartas de pago no registran los detalles de esta intervención que debió de ser importante por las cantidades manejadas³⁴.

En el mes de marzo de 1634 la Junta de Fuentes daba las primeras órdenes para organizar una nueva traída de agua para el Buen Retiro, según las condiciones de Cristóbal de Aguilera³⁵. Los maestros fontaneros Alonso de Villa, Alonso Álvarez, Pedro Rodríguez y Gabriel de Avenares se repartieron la ejecución de las obras del viaje alto, viaje principal o agua alta, una captación formada por varios tramos que discurría desde el norte de la Villa³⁶. En concreto, Alonso de Villa se encargó del viaje de la Magdalena, junto a Chamartín³⁷; Álvarez del que se denominaba de la canaleja, además de la alcantarilla del Prado de los Recoletos Agustinos y de la construcción de un arca de recogimiento que abastecería al estanque grande del Buen Retiro³⁸. Por su parte, Pedro Rodríguez se ocupó de otra sección de la conducción general y de varios metros de cañerías que servirían para regar sus jardines³⁹. A Gabriel de Avenares le tocó salvar un comprometido cerro que impedía la conducción del viaje principal⁴⁰.

No tardaría en unirse a estos trabajos el también fontanero Eugenio Rodríguez, encargado de fabricar una nueva cañería, con sus correspondientes minas y zanjas, que

³⁴ Fueron más de 7.000 ducados cobrados, en AHPM, pr. 5808, f. 526 r.º (20-VIII-1633); pr. 6516, f. 199 r.º (11-XI-1633), f. 202 r.º (14-XI-1633), f. 211 v.º (11-I-1634); y pr. 5850, f. 15 (17-VI-1634).

³⁵ AV, Junta de Fuentes, t. I (4-III-1634).

³⁶ Las declaraciones, peticiones de pago y abonos, en AV, ASA 1-91-3. Se trataría del que con el tiempo sería conocido como viaje del Alto Retiro. Nació en el término de Chamartín, al oeste del Pinar de la Castellana, para atravesar la Guindalera, el camino de Hortaleza y la calle de Alcalá. Al sur de esta vía se situaba la primera arca de distribución desde la cual partían las tuberías que alimentaban el Buen Retiro, en SOLESIO DE LA PRESA, p. 66; y DOMÍNGUEZ, p. 25.

³⁷ Las sucesivas cartas de pago, en AHPM, pr. 5850, fs. 41-42 r.º (25-X-1634), fs. 128-129 r.º (16-XI-1635) y pr. 6516, f. 503 v.º (14-I-1636).

³⁸ AHPM, pr. 5850, fs. 47-48 r.º (25-X-1634), pr. 6516, f. 330 (2-XII-1634), pr. 5850, fs. 85-86 r.º (3-II-1635), pr. 6516, f. 402 (1-VI-1635) y f. 404 (1-VI-1635).

³⁹ AHPM, pr. 5850, fs. 45-46 r.º (25-X-1634), fs. 76-77 r.º (25-I-1635), fs. 80-81 r.º (30-I-1635) y pr. 6516, f. 403 (24-V-1635). Tras su fallecimiento a finales de 1635, su viuda se comprometería con el también maestro de fontanería Pedro Hernández a terminar la obra, en AHPM, pr. 5850, fs. 142-143 (22-XII-1635).

⁴⁰ AHPM, pr. 5850, fs. 57-58 r.º (4-XII-1634), fs. 61-62 r.º (17-I-1635), f. 87 (6-II-1635) y f. 89 (16-II-1635).

conduciría hasta el Sitio el agua descubierta en el valle del camino de Hortaleza⁴¹. En enero de 1635 harían lo propio Pedro Hernández, que se ocuparía de limpiar el viaje bajo de Abroñigal⁴², y Juan del Río en la reparación del viaje del salto de la Castellana hacia Maudes, según el informe previo de Aguilera⁴³. Como dato curioso citar que la nueva conducción que abastecería de agua al Buen Retiro tendría llaves diferentes a las del resto de los viajes municipales, fundidas para la ocasión por Juan López, cerrajero de la reina⁴⁴.

Todo este agua serviría para alimentar el llamado arroyo o río chico, un canal artificial que atravesaba el flanco norte del Sitio. El 28 de abril de 1635 Cristóbal de Aguilera contrató su ejecución junto con cuatro estanques —que pronto serían más— según la orden del conde de Castrillo⁴⁵. Por lo que se puede rastrear en las escrituras posteriores y en los testimonios gráficos este curso discurría al descubierto desde la cerca de la huerta de Tavera, junto a las vistas o miradores bajos del Prado, hasta la ermita de San Isidro. Muy probablemente una canalización soterrada comunicaría con el sector sur, en concreto, con el estanque ochavado. El cauce principal quedaría regulado por un sistema de compuertas aseguradas a su vez con unas cajas y soleras de piedra que fueron contratadas por el maestro de cantería Bartolomé Hernández⁴⁶. Podía ser atravesado por cinco puentes de madera contruidos por el carpintero Juan de Caramanchel⁴⁷.

Los trabajos avanzaron con gran celeridad. A finales de agosto Alonso Carbonel, por la parte del rey, y el maestro Bernardo García de Encabo, representando al contratista, tasaron los pedazos del arroyo y los estanques contruidos por Aguilera⁴⁸. El documento es fundamental para conocer sus características y para tratar de precisar su ubicación. El estanque grande o principal de 1635, según la citada declaración, se hallaba enfrente de la

⁴¹ AV, Junta de Fuentes, t. I (28-IV-1634).

⁴² AHPM, pr. 5850, fs. 78-79 r.º (25-I-1635), fs. 130-131 r.º (16-XI-1635); pr. 6516, f. 502 v.º (9-I-1636) y f. 503 r.º (9-I-1636).

⁴³ AHPM, pr. 5850, fs. 82-84 r.º (30-I-1635). Con anterioridad Juan del Río había trabajado en las obras del riego, cambijas y cepas de las fuentes del Buen Retiro, en ídem, fs. 49-50 r.º (25-X-1634).

⁴⁴ AHPM, pr. 5850, fs. 51-52 r.º (30-X-1634).

⁴⁵ Por desgracia la escritura de obligación se ha perdido. Por las cartas de pagos que se otorgaron después sabemos que se suscribió el 28 de abril de 1635 ante el escribano Juan de Villaverde por un montante inicial de 12.000 ducados, en AGS, TMC, leg. 3764 (2-V y 17-VI-1635).

⁴⁶ Quien se obligó con Aguilera a fabricar, poner y asentar las ochenta piezas de piedra berroqueña, en AHPM, pr. 6152, fs. 346-347 (26-V-1635). Cobró 3.000 reales en tres pagos, en ídem, f. 356 (3-VI-1635), f. 362 (10-VI-1635) y f. 385 (23-VI-1635).

⁴⁷ Una libranza de pago de 1.100 reales, en AGS, TMC, leg. 3764 (23-V-1635).

⁴⁸ AHPM, pr. 6152, fs. 411-419 (28-VIII-1635).

ermita de San Isidro que hay localizar detrás de la crujía oriental de la plaza grande⁴⁹. La precisión no tendría mayor interés si no fuera porque creemos que, hasta esa fecha aproximadamente, esta ermita —como ya se precisará más adelante— estuvo bajo la denominación de San Jerónimo; y porque su estanque nada tiene que ver con el ochavado, situado delante de la ermita de San Bruno y ya descrito en 1634 por los jesuitas, ni con el que se construiría a partir de 1636 detrás de esta última⁵⁰. En el plano de Texeira (figs. 54-55) se puede apreciar su perfil rectangular con una isla en el centro, en la que se colocó un balcón grande de hierro⁵¹. La documentación también cita una gran escalera de cantería, abierta en dos tiros y con su antepecho metálico, que le servía de acceso⁵². Unos metros más arriba, tras superar un puente, un segundo estanque circular servía como atarazanas. Fueron construidas en madera por el carpintero Juan Lamier y pintadas en blanco y verde por Simón López⁵³. En el cuadro de Jusepe Leonardo (fig. 61) se puede apreciar su estructura centralizada, de color blanco y culminada por una aguja, un poco más allá del chapitel de la ermita de San Isidro.

Siguiendo el arroyo hacia el exterior del Sitio, se encontraban dos nuevos estanques de planta rectangular y de menores medidas. El primero de ellos se aprecia en la vista de Jusepe Leonardo (fig. 59) al este de la ermita de San Juan, con su cambiija elevada en lugar donde el cauce se acodaba en ángulo recto. Un poco más adelante, el segundo se levantaba justo enfrente de la fachada de la Magdalena. En la tasación de agosto de 1635 estaba prácticamente terminado. Su obra fue ejecutada por el maestro de obras Andrés

⁴⁹ La ermita y su estanque se localizan con los números 77 y 78 respectivamente en el plano de Texeira. Nos consta que en la documentación se cita también como estanque grande el ochavado, construido en la primera fase de las obras.

⁵⁰ CARTAS, t. XIII, p. 5 (3-I-1634).

⁵¹ Domingo de Cialceta y Guillermo de Reda cobraron 4.800 reales por su fabricación, según dos libranzas, en AGS, TMC, leg. 3764 (19-VI y 13-VII-1635). Por cierto que en estos pagos se cita que la isla estaba en el estanque donde comienza el arroyo, junto a la ermita de San Jerónimo.

⁵² Cuando se tasó en agosto los 7.727 reales de su labor, la escalera estaba todavía sin terminar. Habría que esperar hasta el mes de octubre de 1635 para que el cantero Bartolomé Hernández se obligara con Cristóbal de Aguilera a finalizarla, en AHPM, pr. 6152, fs. 457-458 (31-X-1635). Ese mismo día los sacadores de piedra Hernando Martín y su hijo Francisco se comprometieron a poner en el Buen Retiro 450 cargas de piedra, de 40 arrobas cada una, en AHPM, pr. 6152, fs. 455-456 v.º (31-X), f. 469 (10-XI), f. 482 (26-XI), fs. 503-504 (8-XII), f. 512 (23-XII-1635) y pr. 6153, f. 13 (6-I-1636). Pocos días antes Aguilera recibía 7.000 reales para ejecutar esta obra y fabricar cinco llaves de bronce para los “soltadores” del estanque, en AGS, TMC, leg. 3764 (24-X-1635).

⁵³ Las libranzas por el trabajo de Lamier, en AGS, TMC, leg. 3764 (17-VI y 1-VIII-1635 y 5-XII-1636). Simón López recibió 500 reales por pintar el color de plomo (blanco) y verde las atarazanas y unos barcos, en AGS, TMC, leg. 3764 (5-IX-1635).

López, siempre a las órdenes de Aguilera⁵⁴.

Más allá de este último se hallaban un nuevo estanque rectangular, que podría tratarse del que estaba junto al colmenar, y tres depósitos más hasta llegar a la entrada del Sitio, junto a la Puerta de Alcalá⁵⁵. En la vista pintada (fig. 62) se observa con claridad que el inicio del arroyo estaba canalizado en altura para salvar el desnivel de este sector. Un sistema de norias e incluso servía para remontar y regular la corriente de agua que circulaba desde los miradores del Prado hasta el estanque de San Isidro.

No muy lejos del primer depósito se hallaría el arca del recogimiento de las aguas. Por la documentación sabemos que era una pequeña construcción cubierta con un chapitel empizarrado que cerraba alguno de sus lados con una reja fundida por el herrero Domingo de Cialceta⁵⁶. Estuvo decorado con dos esculturas de Santa Teresa y San Francisco talladas en piedra de Tamajón por Manuel Pereira⁵⁷.

Esta compleja instalación hidráulica debió de ultimarse a finales de 1635. La mayor parte de sus obras se financiaría con los recursos procedentes del ayuntamiento, a través de la citada Junta de Fuentes en la que jugaron un papel destacado el superintendente Francisco de Tejada, su sustituto en el cargo Antonio Contreras y el tantas veces citado Cristóbal de Aguilera, como supervisor de estos trabajos. No hay que descartar, en lo referente al diseño y preparación de los ingenios hidráulicos fabricados para la extracción y elevación de las aguas, la presencia de Alejandro Pingueta. Olivares le había despachado el título de relojero del Sitio el 27 de junio de 1635, cuando se terminaba la fabricación del arroyo chico y sus estanques⁵⁸. Consta además que a finales

⁵⁴ AHPM, pr. 6152, f. 519 (25-XII-1635).

⁵⁵ En la tasación se cita, sin que podamos precisar su ubicación exacta, el estanque y arroyo enfrente de la puerta del marqués de Povar; el estanque junto a la casa del colmenar; el que se hallaba junto a la noria del marqués de Távora, el de las vistas del Prado y el último redondo, en AHPM, pr. 6152, fs. 411-419 (28-VIII-1635). Sobre la identificación de estos dos últimos no cabe la menor duda, son los dos primeros que se ven junto a los miradores del Prado. La obra del segundo de ellos incluía una escalera de piedra de dos ramales que salvaba su elevación. A pesar de la noticia aportada en el plano de Texeira, en 1635 el colmenar pudo ser el edificio alargado y cerrado por dos torres situado entre las ermitas de San Juan y de la Magdalena. Este estanque fue fabricado por el maestro de obras Lucas Crespo, siguiendo las órdenes de Cristóbal de Aguilera, en AHPM, pr. 6152, f. 365 (11-VI-1635) y s.f. (2-XII-1635). En el estanque de Távora trabajaron el maestro de obras Pedro Moreno y el cantero Cosme de Estanga, en AHPM, pr. 6152, f. 472 (17-XI-1635), f. 495 (5-XII-1635), f. 506 (9-XII-1635), f. 225 (26-IV-1636), fs. 238-239 r.º (9-V-1636).

⁵⁶ Del empizarrado se ocupó, como era habitual, Juan García Barruelos, en AHPM, pr. 5850, fs. 138-139 r.º (17-XII-1635) y f. 502 r.º (9-I-1636). Los pagos a Cialceta, en AHPM, pr. 5850, fs. 140-141 r.º (19-XII-1635) y pr. 6516, f. 506 v.º (17-I-1636).

⁵⁷ Las dos figuras fueron valoradas por Antonio de Herrera en 4.600 reales, en AHPM, pr. 5811, fs. 855 v.º-856 r.º (17-XII-1635).

⁵⁸ Pingueta tenía la obligación expresa de tener reparados y corrientes los tres relojes de la cámara y

de 1636 el italiano trataba de conseguir un privilegio real por cincuenta años para la explotación exclusiva de un artificio elevador de agua de cualquier profundidad⁵⁹.

Con todos estos datos no se puede dudar de la existencia de un proyecto o planteamiento general que regulara la disposición del cauce y los estanques del arroyo chico. Detrás del mismo, siempre a las órdenes dictadas por el gusto de Felipe IV y Olivares, se hallarían Carbonel y un cada vez más debilitado Crescenzi, que acabaría por fallecer días antes de que Aguilera asumiera la escritura de obligación de esta obra. Así las cosas parece lógico pensar que la responsabilidad de su traza y control recayera en las espaldas del maestro mayor.

A finales de 1635 el sector norte del Buen Retiro se había convertido en un inmenso eje lúdico articulado por el sinuoso curso del arroyo chico. Las noticias de la época confirman que era navegable en casi toda su extensión, que en lo más crudo del invierno se patinaba sobre sus aguas heladas⁶⁰ y que en sus esclusas se realizaban actuaciones seguidas por los espectadores desde las barcas⁶¹. En este sentido hay que destacar el espacio, casi teatral, logrado en las inmediaciones del estanque de la ermita de San Isidro. Sus atarazanas y embarcaderos, amén de la isla central, son un antecedente inmediato del gran estanque que a partir de 1636 se iba a construir en el sector oriental. Los promotores del Sitio apostaban pues por la incorporación masiva del agua, en forma de canales y estanques de perfil irregular. La medida en sí no era novedosa en el medio cortesano. Hacia varios años que se había puesto en práctica en el bosque de la Casa de Campo⁶². Ahora bien su originalidad residiría en el trazado caprichoso y libre del arroyo que terminaba de quebrar, de forma consciente, cualquier intento por crear una secuencia ortogonal en las divisiones de los jardines y plantaciones.

Pero a principios de 1636 se empezaron a detectar los primeros problemas en la recién estrenada instalación hidráulica. Se producirían dos accidentes sucesivos en sus

el principal del Sitio que se alojaba en el chapitel de la torre sudeste de la plaza principal. La información se extrae en una relación de oficios posterior, en la que se resumen la evolución del cargo de relojero, en AGP, Caja 11.731, exp. 10 (11-IX-1683). Recordemos que en 1640 fabricaría el ingenio para subir el agua de las secretas, en AV, Contaduría 1-208-1 (29-XII-1640).

⁵⁹ AHN, Consejos, leg. 13.197, exp. 88 (14-IX-1636).

⁶⁰ La noticia está recogida en el diario del visir Al Gassani en su viaje realizado a España (1690-1691), quien describe con curiosidad las evoluciones de los patinadores, en GASSANI, p. 58.

⁶¹ A propósito de las fiestas de San Juan, celebradas pocos días antes de producirse el reventón de un estanque, se relata en una crónica de la época que hubo una *embarcacion en las esclusas, y en cada exclusiva bailes de los Representantes*, en BNM, ms. 2367, f. 175 v.

⁶² RABANAL YUS, pp. 332-335.

estanques que condicionaron el futuro del parque. El primero se produjo el 17 de enero de 1636, festividad de San Antón. Uno de los estanques del Buen Retiro se reventó por la acción de las aguas. No parece que las consecuencias y la magnitud del incidente fueran importantes pues no trascendió en las crónicas de la época. Sabemos de su existencia porque una semana después Cristóbal de Aguilera puso a trabajar a un grupo de operarios en la recuperación del ladrillo y la cal procedentes del depósito dañado⁶³.

El segundo incidente sí que trascendió por su aparatosidad y por las terribles consecuencias que podría haber provocado. La víspera del día de San Pedro se reventó el estanque de las vistas o miradores del Prado por su lado occidental provocando una fuerte inundación en el paseo aledaño cuando se hallaba lleno de coches⁶⁴. No hubo que lamentar daños personales a pesar de que el arroyo chico se debió de vaciar rápidamente con el consiguiente peligro para los que circulaban en las barcas. El cronista que se hace eco de la noticia achaca la rotura al peso de las barcas y a la *vehemencia* del agua al golpear los muros de albañilería. A falta de referencias más concretas, la hipótesis parece creíble ya que el reventón se produjo en un tramo del canal delicado y muy sensible a la presión del agua, pues avanzaba elevado y fortificado por estribos sobre el nivel del suelo, como se puede apreciar con toda nitidez en la vista de Jusepe Leonardo.

Esta rotura producida por la saturación del sistema hidráulico del arroyo chico, lejos de provocar su crisis, fue un acicate para proceder a su rápida ampliación hacia el sector occidental y meridional del Sitio. De esta manera días después del incidente Cristóbal de Aguilera se obligaba a excavar el nuevo estanque grande, que con el tiempo se conectaría a través de un nuevo canal con la ermita de San Antonio.

Al mismo tiempo que se construía la instalación hidráulica se puso a punto el jardín que embellecería este sector del Sitio. El arroyo chico surcaría las nuevas plantaciones de árboles delimitadas por calles transversales. El primer día de 1635 el

⁶³ AHPM, pr. 6153, f. 32 (24-I-1636). Por otra carta de pago se constata que el constructor del malogrado estanque fue el maestro de albañilería Martín Serrano, en AHPM, pr. 6153, f. 28 (28-I-1636). Cristóbal Gutiérrez se encargó de macizarlo, en AHPM, pr. 6153, fs. 260 v.º-261 r.º (16-VI-1636) y f. 275 r.º (4-VII-1636). Tal vez se trató del estanque situado junto al colmenar ya que un día antes de la anterior escritura el maestro de albañilería Lucas Crespo se comprometió con Cristóbal de Aguilera a macizarlo, en AHPM, pr. 6153, f. 264 (15-VI-1634). Si no fuera así se trataría de una medida preventiva para evitar su rotura.

⁶⁴ Con esta noticia se confirma, por si todavía hubiera alguna duda, que las vistas o miradores del Prado se encontraban junto al paseo del mismo nombre, en el ángulo noroeste del Sitio. El cronista relata que el agua desbordada salió en tropel por las ventanas de estos miradores hacia la carrera más cercana, en FRADEJAS, p. 111 (28-VI-1636). En otra relación anónima se precisa que la rotura se produjo por la noche cuando se celebraba la fiesta de San Pedro, en BNM, ms. 2367, f. 175 v.º.

alguacil Antonio Otáñez —el mismo que hemos visto al cuidado del Prado de San Jerónimo— se obligaba a realizar el plantío de árboles y diferentes especies en los terrenos incorporados⁶⁵. Las dos vías principales, siempre de norte a sur, nacieron de la prolongación de otros tantos ejes del jardín ochavado. El más oriental comunicaría el Gallinero con la ermita de la Magdalena, a través del estanque de la torrecilla. De la de San Pablo, esta vez a través de la folia central, se atravesaba el corazón del nuevo bosque hasta desembocar en la explanada de la Magdalena. Además la nueva extensión quedaba traspasada por caminos secundarios que aseguraban la conexión con las antiguas posesiones de Povar y Távora. Este sector noroccidental, como consecuencia de su ligero desnivel, formaba una unidad casi independiente de huertas delimitadas con arboledas. Lo mismo cabría decir de los jardines acotados por tapias de las ermitas de San Juan, la Magdalena y con el tiempo de San Bruno. En la trasera de sus fachadas principales se plantaron cuadras regulares que poco tenían que envidiar a los *giardini segreti* italianos.

La incorporación de este sector norte no cambió la concepción jardinera aplicada con anterioridad. Las nuevas unidades se añadieron de forma trabada a través de una red ramificada de referencias axiales. Si en la Villa Borghese o en Montalto fueron las grandes fuentes monumentales el punto de fuga de estos ejes, en el Buen Retiro las ermitas alcanzaron esta categoría. Todo ello bajo el predominio de las masas arbóreas que avanzaban hasta las cercanías de los edificios del palacio. Insistimos que tras esta concepción espacial diversificada y compartimentada existía una calculada planificación que acabó por desterrar los ecos del jardín renacentista.

3. EL PROBLEMA DE LAS ERMITAS. SAN PABLO Y SAN JUAN (1632-1633).

A la vista de todo lo escrito en los últimos años sobre estos recoletos edificios que salpicaban los jardines y bosques del Buen Retiro su estudio ha de plantearse en un registro crítico que trate de resolver los diferentes problemas que envuelven su construcción. Han sido innumerables los errores y confusiones que han rodeado su identificación y localización, la mayor parte de las ocasiones fruto de un desmesurado afán interpretativo que ha tratado de paliar la escasa documentación conservada sobre ellas. La historiografía difiere incluso en el número de ermitas que se levantaron a partir de 1632.

⁶⁵ AHPM, pr. 3783, fs. 797-798 r.º (1-I-1635). Algunas libranzas a su favor, en AGS, TMC, leg. 3764 (5-I y 18-II-1635).

Para empezar decir que aceptamos la existencia de las seis ermitas del plano de Texeira, a saber la de San Pablo, San Juan, la Magdalena, San Bruno, San Isidro y San Antonio. Todas ellas fueron planeadas y construidas entre 1632 y 1637. Nos consta documentalmente que a principios de la década de los cuarenta se empezaron a edificar cuatro más por los maestros de obras Jusepe de Praves y Martín García⁶⁶; y que en 1649, coincidiendo con la entrada de Mariana de Austria en Madrid, se demolieron para aprovechar sus materiales. Juan de Alvear, veedor y contador del Buen Retiro, nos dejó el testimonio más clarificador al respecto. En una lista de los reparos que necesitaba el Sitio ante la llegada de la nueva reina, explicó de esta manera la situación de las ermitas:

(...) y supuesto que las cuatro ermitas que se comenzaron haçer ultimamente por no estar acavadas ni pareçer que conviene acavarse pues ceso el intento para que se haçian parece que siendo su Magestad servido se podian demoler y hacerse de los materiales dellas para ayuda de estos reparos y de los que sean menester se hagan en las otras seis hermitas antiguas⁶⁷.

Alvear discriminaba de forma nítida las seis ermitas antiguas de las cuatro que habían quedado sin terminar y cuyas advocaciones desconocemos. Es muy probable que los responsables del Sitio aceptaron su recomendación pues en 1656 Texeira sólo recogía las seis primeras⁶⁸.

Las dudas se ciernen sobre la existencia de dos ermitas más: la de San Jerónimo y la de Santa María Egipcíaca⁶⁹. José del Corral corrige el supuesto olvido de Texeira y sitúa esta última cerca del convento de Atocha, en un pequeño edificio de planta cuadrada cubierto por un chapitel⁷⁰. Según nuestra opinión, nunca existió como tal, sino que en

⁶⁶ Jusepe de Praves y Martín García recibieron 14.849 reales a cumplimiento de lo que importó la obra que hicieron en las cuatro ermitas que se fabricaron en el Sitio, según constó por la certificación y tasación de Pedro de la Peña, en AGS, TMC, leg. 3764 (20-XII-1644).

⁶⁷ RAH, ms. 9-1075, f. 201 (4-I-1649), citado por CUARTERO Y HUERTA, 1968, p. 57.

⁶⁸ Siempre teniendo en cuenta que la ermita de San Blas, cercana al convento de Nuestra Señora de Atocha, nunca formó parte del Buen Retiro. Su construcción dataría de 1588, según la iniciativa de su patrono Luis de Paredes Paz, en SIMÓN DÍAZ, 1971, pp. 27-28; SIMÓN PALMER, pp. 117-119; y CAYETANO MARTÍN, pp. 190-191. Lo cual no quita para que este edificio formara parte del itinerario que seguían los reyes cuando acudían a honrar a su patrón, según nos narran las CARTAS, t. XV, pp. 407 (7-II-1640) y t. XVII, pp. 10-11 (10-II-1643).

⁶⁹ Prescindiendo obviamente de la ermita de Nuestra Señora de las Angustias, construida en 1712 con la finalidad de servir como parroquia del Buen Retiro, en CORRAL, 1986, pp. 34-35.

⁷⁰ CORRAL, 1986, pp. 33-34. Mucho nos tememos que la modesta construcción que cita este autor

algunos pagos se denominó de esta manera a la ermita de la Magdalena, construida por Juan de Aguilar al mismo tiempo que levantaba la de San Jerónimo⁷¹. El caso de ésta es aún más complejo pues se trataría de la misma ermita que a partir de 1636 se conocerá por la advocación de San Isidro, tal vez por su vinculación al municipio madrileño.

Comenzamos este recorrido histórico por las ermitas del Buen Retiro con la que podría ser la más antigua de todas, la de SAN PABLO. Su edificación está asociada a la escritura de obligación que Juan de Aguilar otorgó el 16 de julio de 1632 para ejecutar la obra del Cuarto de San Jerónimo. A falta de conocer el contenido de este preciado documento, las cartas de pago posteriores indican que también se comprometió a construir una ermita de la que no se cita su filiación por 1.500 ducados⁷². Así el 23 de agosto de 1632 el maestro cobraba 12.376 reales procedentes de los gastos secretos de don Jerónimo de Villanueva por la obra de la casa y ermita que tenía que levantar *en lo alto del olivar con la cerca del Jardinillo de la Real obra que se hace en San Geronimo*⁷³. La localización no ofrece mayores problemas. El mencionado olivar se hallaba al sur de la iglesia del monasterio en un nivel inferior a los terrenos que formarían parte del primer jardín del Cuarto Real y que por aquel entonces acondicionaban los operarios de Ramesdicq. La vista del palacio del Buen Retiro de Pier María Baldi vale más que mil palabras. Al tratarse de la primera ermita que se construía en el Sitio fue mencionada en relación al monasterio de San Jerónimo, sin una advocación concreta. Habrá que esperar hasta enero de 1633 para verla citada con la filiación de San Pablo.

La obra de albañilería y carpintería avanzó con rapidez para estar terminada a finales de 1632. Comenzó entonces el apresto y la decoración de su interior. El 12 de enero Juan Antonio Ceroni recibía un primer pago por una imagen de San Pablo ermitaño de piedra de Tamajón⁷⁴. Es mi probable que fuera para su retablo mayor al que en junio se

se trataba de la casa del hielo de San Blas, llamada así por su cercanía a la ermita de este nombre.

⁷¹ Conclusión que ya fue adelantada por AZCÁRATE RISTORI, 1966, p. 113.

⁷² En esta hipótesis se decantaron CATURLA, 1947a, pp. 38-39; y AZCÁRATE RISTORI, 1966, p. 104.

⁷³ AHPM, pr. 5283, f. 396 r.º (23-VIII-1632). En sucesivas cartas de pago fue cobrando diferentes cantidades por la obra principal del Cuarto y por la ermita, en ídem, f. 410 (28-VIII-1632), f. 469 v.º (29-X-1632), f. 470 (30-X-1632) y f. 521 r.º (19-XII-1632).

⁷⁴ Se le libraron 400 y 300 reales respectivamente por esta imagen del San Pablo ermitaño, en AGS, TMC, leg. 3763 (12-I y 30-III-1633). En otras tres libranzas posteriores se le pagaron el valor de la citada escultura y de un San Juan destinado a su ermita, además de por lo hecho en los correspondientes retablos, en ídem (21-V, 21-VI y 5-VII-1633). Las referencias fueron citadas por CATURLA, 1947a, p. 39; AZCÁRATE RISTORI, 1966, p. 110; y BROWN Y ELLIOTT, pp. 96 y 271.

le daban los últimos retoques⁷⁵.

Pero lo más relevante —a la vista de las atribuciones diversas que ha sufrido este edificio— es que en esa primera carta de pago a favor de Juan de Aguilar se señalaba que la ermita tenía que construirse *conforme a la traça que para ello se le a entregado hecha por Alonso Carbonel aparejador mayor*⁷⁶. Las condiciones para la fabricación de sus puertas y ventanas, suscritas antes de terminar el año, salieron también del puño y letra del arquitecto manchego⁷⁷. Con anterioridad Bonet primero y luego Taylor se hicieron eco del manierismo italiano de su fachada, tal y como se veía en la stampa de Louis Meunier (fig. 71). Incluso este último, en virtud de este rasgo estilístico, se aventuró a atribuir su traza a Giovanni Battista Crescenzi, haciendo de Cerón el autor de las esculturas que se articulaban en su frente⁷⁸. Brown y Elliott ratificaron esta atribución añadiendo que el marqués era el único arquitecto en activo en aquellos momentos, sin plantearse siquiera la sucesión cronológica de los acontecimientos que hemos analizado en el capítulo anterior⁷⁹.

La autoría de Carbonel, confirmada por la documentación, sería ratificada también en el registro estilístico empleado por los autores arriba citados, siempre y cuando se tuviera en cuenta que la stampa de Meunier fue abierta después de 1659. Decimos esto porque este año marca el comienzo de la intervención, primero, de Francisco Rizi y más

⁷⁵ Por los dorados de verdes, pinturas y bordados de los retablos de las ermitas de San Pablo y San Juan, Miguel de Viveros recibió 2.600 reales en tres libranzas, en AGS, TMC, leg. 3763 (1, 10 y 18-VI-1633). Juan de Echalar cobró 1.350 reales por los cajones y estantes de libros que talló para las sacristías de las citadas ermitas, en ídem (23-III y 5-VII-1633). Las noticias anteriores fueron citadas por primera vez por AZCÁRATE RISTORI, 1966, p. 110. Antes de terminar el año el cantero Miguel del Viso recibía 2.365 reales por su trabajo en la ermita, tal vez en su portada, en AHPM, pr. 6266, f. 4 (19-XI-1633). Podría tratarse del Miguel de Alvisso de la documentación del Archivo General de Simancas que cita AZCÁRATE RISTORI, 1966, p. 110.

⁷⁶ AHPM, pr. 5283, f. 396 r.º (23-VIII-1632).

⁷⁷ Las escrituras de obligación suscritas con Antonio y Esteban Correas, con sus correspondientes cartas de pago, en AHPM, pr. 5807, fs. 618-619 (29-XI-1632) y fs. 612 v.º-613 r.º (9-XII-1632).

⁷⁸ El primer avance sobre el tema lo dio al estudiar la participación de Velázquez en la decoración de la ermita, llegando a plantear la hipótesis de que se tratara de la primera iglesia barroca madrileña, en BONET CORREA, 1960, p. 229. Sin apenas cambios se ratificó en ÍDEM, 1984, p. 30. Nada se dice en la documentación de Simancas, citada más arriba, que la escultura de San Pablo tallada por Cerón fuera destinada a la fachada, como se defiende, en TAYLOR, p. 99. Más bien parece que, como santo titular, se instaló en el centro del retablo. Además no encajaría con el resto de la decoración profana que el propio autor describe en su fachada.

⁷⁹ BROWN Y ELLIOTT, p. 82. Claro está, nos referimos a que la presencia de Carbonel está documentada por primera vez en 1630 y ya de forma activa desde mediados de 1632 haciendo posible su participación, como así fue, en la traza de la ermita de San Pablo. No menos errónea e inexacta era la afirmación de estos autores —vertida tal vez para acentuar el carácter italiano de este edificio— según la cual era la única del Sitio sin chapitel en su cubierta. Las imágenes de las ermitas de San Juan y la Magdalena transmitidas por Texeira desmienten este extremo, puesto en duda con anterioridad, en CORRAL, 1986, pp. 28-29.

tarde de Michele Angelo Colonna y Agostino Mitelli en los frescos que se pintarían en el interior y en la fachada de la ermita de San Pablo⁸⁰. El trabajo de estos pintores marcaría un cambio radical en la epidermis de su cara principal y en el uso profano que se le quiso dar al entorno de sus jardines y fuentes⁸¹. En esta clave, posterior en más de veinticinco años al primitivo proyecto, cabría pensar que se trata de una obra decorativa de raigambre italiana. Pero retrotraer este análisis a 1632 y plantearlo a la arquitectura de la ermita ha supuesto un manifiesto error arrastrado por la historiografía hasta hace muy pocos años⁸².

La ermita de Carbonel es la que se puede apreciar en la vista pintada de Jusepe Leonardo (fig. 60) y en el plano de Texeira (fig. 55): un pequeño edificio de planta cuadrada cubierto por un tejado a cuatro aguas con buhardas y terminado en una aguja. En su fachada oeste, la principal por aquel entonces, se puede observar una puerta central y dos vanos laterales enfrentados a la calle que llegaba desde el palacio. La fachada opuesta se ofrecía a un recoleto jardín delimitado por unas tapias. Era, en definitiva, una arquitectura no muy diferente a la que se ponía en práctica en el Cuarto de San Jerónimo: austera en la decoración y construida a base de ladrillo en lo fundamental y de piedra para las cantoneras y marcos de puertas y ventanas.

La reforma iniciada a finales de la década de los cincuenta introdujo varios cambios de importancia en la estructura de la ermita. Para empezar se amplió uno de sus lados, posiblemente el que se abría al jardín, con un módulo que la convirtió en un edificio de planta rectangular. Al mismo tiempo se levantó un nuevo nivel en su alzado a partir de la cornisa de cantería que daba paso al viejo tejado, ahora sustituido por una cubierta a dos

⁸⁰ Con casi tres años de retraso se libraron a favor del pintor y arquitecto Francisco Rizi 50.659 reales, 23.000 de los cuales fueron

(...) *por el material de colores y oro que compró y gastó en la pintura que hizo en la fachada y techo del salón de la ermita y jardín de San Pablo que después volvieron a pintar de orden de SM los pintores que vinieron de Italia.*

AGS, TMC, leg. 3766 (13-XII-1661), citado por AZCÁRATE RISTORI, 1966, p. 130. A nuestro entender, a pesar del silencio de Palomino, el documento no ofrece ninguna duda sobre la aplicación al fresco que hizo Rizi en estas partes tan relevantes de la ermita. Sobre ellas volverían a trabajar Colonna y Mitelli poco tiempo después, desarrollando el tema de la fábula de Narciso, como se informa y documenta, en PALOMINO, t. III, p. 256; y AZCÁRATE RISTORI, 1966, p. 133. En el caso de las decoraciones de Rizi, se supone que fueron frescos pictóricos, en ANGULO INIGUEZ, p. 361. Sin embargo, obviando el pago anterior, se reduce su intervención a unos decorados escénicos para las representaciones teatrales que se llevaron a cabo en la ermita, en SANCHO GASPÁR, 1987, pp. 34-35. Sin tener en cuenta que en la misma libranza se le abonaron 20.900 reales por la pintura que Rizi hizo para *los teatros de 1655*.

⁸¹ En esta misma tanda de obras el escultor y *architecto* Santiago de Benavente cobró 5.200 reales por los cuatro adornos de portada que hizo para la hermita y fachada del jardín de san Pablo, en AZCÁRATE RISTORI, 1966, pp. 130 y 133.

⁸² Ya se alertaba del manifiesto error en el estudio sobre los santos ermitaños pintados por

aguas. Quedaron pues dos frontones que estilizaron las fachadas, en los que se introdujeron óculos aovados que iluminaban el interior. Posiblemente fue entonces, como se puede observar en las estampas de Louis Meunier (fig. 58) y Domingo de Aguirre, cuando se introdujeron las esculturas en los frentes, en un afán por marcar las verticales de las fachadas⁸³; y un ventanaje adintelado —en el lado del jardín por lo menos— sobre columnas exentas, que tanto recuerda la articulación empleada por Miguel Ángel en el piso bajo del palacio de los Conservadores del Campidoglio romano o por Pirro Ligorio en el Casino de Pío IV del Vaticano⁸⁴. Los esfuerzos pues se centraron en hacer una fachada diáfana en el jardín que permitiera el paso de la luz que iba a iluminar los frescos pintados en la bóveda interior por Colonna y Mitelli y que sirviera de improvisada tribuna a los espectadores que contemplaban las representaciones teatrales del jardín⁸⁵. La reforma se completó con una ampliación del citado jardín y de la plazoleta que se abría delante de la fachada principal, con la colocación estratégica de las fuentes escultóricas. No sabemos nada sobre el arquitecto que planificó esta remodelación —que bien podría haber sido el propio Alonso Carbonel— y dotó a esta construcción de un nuevo carácter profano.

Menos información nos ha llegado sobre el proceso constructivo de la ermita de SAN JUAN BAUTISTA. Emerge a primeros de 1633 con las decoraciones ya en marcha. Juan Bautista Garrido y los citados Ceroni y Viveros trabajaban entonces en el adorno de su retablo⁸⁶. Por primera vez se tiene constancia de la participación directa de Alonso Carbonel en la contrata de una de las obras del Buen Retiro. Esta práctica contravenía de forma expresa uno de los puntos de la instrucción del Sitio que estaba a punto de hacerse pública. El 26 de septiembre cobraba 2.900 reales librados por el conde-duque por la ejecución del retablo en blanco según la tasación realizada por Pedro de la Torre a petición de Crescenzi⁸⁷. Tal vez por ello figuran en estos trabajos viejos conocidos del manchego

Velázquez, en CAMPO Y FRANCÉS, p. 397.

⁸³ En la fachada del jardín se reconocerían, según la estampa de Aguirre, las estatuas de Felipe II y María de Hungría de Leoni entre las puertas del salón, justo enfrente del Carlos V venciendo al furor del mismo escultor, según SANCHEZ GASPAR, 1987, p. 36.

⁸⁴ Seguramente las columnas de mármol que se pagaron en 1661, según las libranzas recogidas por AZCÁRATE RISTORI, 1966, p. 133. Aunque se cite que eran de alabastro, en PONZ, t. VI, p. 279.

⁸⁵ Este uso teatral queda recogido en la descripción de PONZ, t. VI, p. 281.

⁸⁶ Garrido recibió tres libranzas por un total de 1.300 reales por su trabajo en la capilla de la ermita, en su retablo y escalera, en AGS, TMC, leg. 3763 (10-I, 14-II y 28-V-1633), citadas por AZCÁRATE RISTORI, 1966, p. 110. Para los pagos a Juan Antonio Ceroni y Miguel Viveros ver más arriba las notas dedicadas a la ermita de San Juan. Lo mismo podría decirse de lo cobrado por el entallador y ensamblador Juan de Echalar.

⁸⁷ AHPM, pr. 6365, f. 349 r.º (14-IV-1637). Aunque el pago figure en esta lejana fecha se trataba de la ejecución de una libranza que había quedado sin abonar el 26 de septiembre de 1633, coincidiendo con los

como su otrora oficial de taller Garrido, su cuñado el pintor Pedro Núñez y el cantero Miguel Collado, quien se encargó de la portada de la ermita y poco tiempo después de las decoraciones pétreas de la fachada de las dominicas de Loeches⁸⁸.

Esta circunstancia de la participación directa de Carbonel tendría mucho que ver con el destino que se iba a otorgar a la ermita de San Juan. El 8 de noviembre de 1633 una cédula real ordenaba que todo lo edificado en ella sirviera como vivienda fija del alcaide, dando quizás el refrendo oficial a una situación hecha realidad por el propio Olivares desde hacía meses⁸⁹. De esta forma se podría entender la presencia en las obras de un maestro de su total confianza como Carbonel, quien no tardaría mucho tiempo en proyectar su convento de Loeches.

Habría que contemplar además una hipótesis, no comprobada hasta ahora, que sirviera para entender el silencio que las fuentes documentales mantienen sobre la construcción de este edificio. Cabe la posibilidad de que ésta nunca se hubiera producido en 1632, es decir, que la vivienda del alcaide se instalara sobre un inmueble ya existente que procediera de la compra hecha a sus parientes de Povar. El alojamiento de Olivares en ella se produciría en virtud de unos supuestos derechos familiares. Así se entendería el aspecto de caserón, más que de ermita, que se puede apreciar en la vista de Jusepe Leonardo (fig. 59). Sólo una especie de espadaña que sobresale de su fachada da un cierto aire religioso a esta construcción. Las cartas de los jesuitas la describen con un cuarto y tribunas en su capilla, sin utilizar la palabra iglesia que emplearon para definir a su compañera⁹⁰. Bien pudiera tratarse de la capilla privada de sus antiguos propietarios, en la que Carbonel ejecutaría su retablo.

Sea como fuere a lo largo de 1633 se desarrollaron los trabajos de acondicionamiento en la ermita de San Juan. Consta que se pagaron diversas cantidades a Jusepe de Alba por las puertas y ventanas; al maestro Antonio Sánchez por deshacer una escalera y volverla a peldañar; y a los canteros Pedro de Tapia, Pedro Gatti y Bartolomé Sombigo —viejos conocidos de Carbonel y Crescenzi— por su labor en las fuentes y

trabajos decorativos que se realizaban en el retablo de la ermita. La libranza respectiva de 1637 fue publicada por AZCÁRATE RISTORI, 1966, p. 119.

⁸⁸ Pedro Núñez recibió en total 900 reales por la pinturas que hizo para la ermita, en AGS, TMC, leg. 3763 (3-VII-1633), citado por CATURLA, 1947a, p. 40; y AZCÁRATE RISTORI, 1966, p. 110. Las libranzas de Collado, en ídem (10-VI y 20-VIII-1633), citadas por AZCÁRATE RISTORI, 1966, p. 110.

⁸⁹ AGP, CR, t. XIII, f. 139 r.º (8-XI-1633).

⁹⁰ Por cierto que en ellas también se ratifica la advocación de la ermita a Juan el Bautista, en CARTAS, t. XIII, pp. 5 (3-I-1634).

chimeneas que se fabricaron y trasladaron de otras partes⁹¹. En los años siguientes se sucedieron los trabajos decorativos⁹².

Una vez configurado el acceso principal del Buen Retiro, la ermita de San Juan disfrutó de una posición realmente privilegiada. Su arquitectura sirvió de punto de referencia visual, de auténtico eje, a la calle recta que ascendía desde los miradores del Prado de San Jerónimo y a la que continuaba hacia el ingreso de la plaza grande. Al visitante que llegara desde la primera, le mostraba sus dos niveles de ventanas y balcones de su lado occidental, mientras que era su fachada principal lo que encontraba el que abandonaba la citada plaza.

Ambas fachadas se protegían con una reja sincopada por columnas de cantería. Las otras dos se abrían a un jardín formal delimitado por una cerca y conectado al arroyo chico mediante el estanque que fabricó en 1635 Cristóbal de Aguilera. Ahora bien esta sencilla construcción de planta rectangular y tejado a cuatro aguas, que hemos descrito siguiendo la vista de Jusepe Leonardo, varía de forma sustancial en el plano de Texeira (fig. 54). Detrás de su fachada principal se puede apreciar un vacío que puede corresponder a un patio interior rodeado por tres crujías. Incluso parece que uno de sus tejados orienta su única vertiente hacia el mismo. Quizás se trate del patinillo que en 1649 se solaba en esta ermita, sin que nos hayan llegado más noticias sobre su construcción⁹³.

⁹¹ Las libranzas a los maestros Alba y Sánchez, en AGS, TMC, leg. 3763 (15 y 23-X-1635). Pedro Gatti, el modelista que trabajó para Crescenzi en el Panteón del Escorial, recibió diversas cantidades por las chimeneas, pilas y bufetes de jaspe que fabricó para la ermita, en *idem* (19-I-1633). Por no habersele abonado alguna de estas partidas en su momento recibió una carta de pago en 1637, según certificaciones firmadas por Carbonel y Crescenzi el primero de diciembre de 1633 y el 10 de marzo de 1634, en AHPM, pr. 6365, f. 309 (30-III-1637). El mismo retraso tuvo que soportar su compañero Pedro de Tapia por un frontal de alabastro y jaspe —tal vez para el altar mayor de su capilla— que debió de terminar antes del 23 de noviembre de 1633, en AHPM, pr. 6365, f. 874 v.º (23-XII-1637). Sombigo, por su parte, participó en el traslado de una fuente desde la huerta del Condestable a la ermita, tal vez con la ayuda de Tapia, en AGS, TMC, leg. 3764 (29-III-1634). Todas las libranzas anteriores fueron citadas, sin tener en cuenta la circunstancia de su pago atrasado, en AZCÁRATE RISTORI, 1966, pp. 110, 112-113 y 119.

⁹² La hipótesis de que una serie de cuadros sobre San Juan Bautista, contratada en Italia por el conde de Monterrey a pintores como Massimo Stanzione, Artemisia Gentileschi y Finoglia, fuera destinada a esta ermita se plantea, en VANNUGLI, pp. 25-33. De 1635 es una intervención de Simón López en el dorado de unos balcones y una reja, en AGS, TMC, leg. 3764 (14-III-1635). El latonero Andrés Mazo fabricó treinta y seis bolas de bronce para colocar en esta ermita, en AHPM, pr. 6365, f. 330 v.º (4-IV-1637). Y finalmente destacaremos los 2.765 reales que se libraron a Juan Lamier, Juan de Caramanchel y Domingo Susvilla por la obra de una *escalera secreta*, en AGS, TMC, leg. 3764 (1-XII-1635).

⁹³ La introducción de un patio de estas características en el centro de este edificio hubiera supuesto una obra de gran envergadura de la que nada dicen las fuentes. Pero lo cierto es que en 1649 el tesorero del Buen Retiro Pedro Vicente de Borja mandaba pagar a Juan Martín 1.611 reales por el solado que hizo en la ermita de San Juan y *patinillo retirado de la dicha casa*, en AGS, TMC, leg. 3766 (20-VIII-1649), citado por AZCÁRATE RISTORI, 1966, p. 127. Por dicha casa podría entenderse el propio Sitio o más en concreto su ermita de San Juan.

4. LAS ERMITAS DE LA MAGDALENA, SAN ISIDRO Y SAN BRUNO (1633-1634).

Las dos primeras fueron ejecutadas casi al unísono por el maestro de obras Juan de Aguilar, sin que sepamos a ciencia cierta quién fue el autor de sus trazas⁹⁴. En el caso de la de San Isidro fue financiada en parte —sobre todo en lo que se refiere a su decoración— con fondos controlados por Pedro Martínez, secretario del rey y de la Villa. No está claro si el gasto se hizo a cuenta del municipio o del peculio de este influyente personaje, en la misma medida que meses después lo harían Diego Suárez o Manuel Cortizos de Villasante. El caso es que con estas partidas de dinero se pagaron también las obras de los miradores del Prado, circunstancia fundamental para identificar esta ermita con la de San Isidro, advocación con la que es conocida a partir de 1636, tal vez como agradecimiento al poderoso funcionario municipal⁹⁵.

La ermita de SAN ISIDRO, antes de San Jerónimo, se levantó justo detrás de la crujía oriental de la plaza grande (fig. 61), casi al mismo tiempo en que ésta se construía. Se unía a ella a través de dos crujías con nichos que formaban un atrio o compás delante de lo que podría ser la fachada principal. Una galería a modo de pasadizo unía este espacio con el sector donde se emplazaría años después el Coliseo del Buen Retiro. En el lado opuesto se diseñó un estanque en el que desaguaba el arroyo chico fabricado por Aguilera. El edificio recuperaba la planta centralizada más o menos cuadrada en torno a un cuerpo superior sobre el que se erguía una linterna con aguja, desde el que caían cuatro faldones de teja delimitados en sus esquinas por otros tantos cañones de chimeneas. Poco más podemos añadir sobre su proceso constructivo que debió de estar terminado en lo fundamental en la primavera de 1635⁹⁶.

⁹⁴ AGS, TMC, leg. 3764 (1-V, 14-VI-1634, 13-XII-1635 y 21-IX-1636), en AZCÁRATE RISTORI, 1966, p. 113. Las cartas de pago de alguna de ellas, en AHPM, pr. 6516, f. 297 v.º (28-IX-1634), pr. 5850, f. 75 r.º (23-I-1635), pr. 5819, f. 557 r.º (12-V-1635), pr. 6516, f. 408 r.º (6-VI-1635) y f. 413 v.º (6-VI-1635).

⁹⁵ Juan de Aguilar recibió de esta manera 15.000 reales, en AHPM, pr. 5850, f. 36 (18-IX-1634). Así por ejemplo al maestro entallador Marcos García se le pagaron 2.959 procedentes de estos fondos por las sillas, bufetes, taburetes y otras cosas que de orden de Pedro Martínez se hicieron para los miradores y para la ermita de San Jerónimo, en AHPM, pr. 6516, fs. 293 v.º-295 r.º (25-IX-1634). Tres años más tarde el latonero Andrés Mazo recibía 320 reales, entre otras cosas, por ocho bolas de bronce según una certificación de Pedro Martínez *por cuya mano* corrió el adorno de la ermita de San Isidro, en AHPM, pr. 6365, f. 770 r.º (4-IX-1637).

⁹⁶ Con anterioridad ya se había adquirido parte del mobiliario, como se cita en la nota anterior. Lo más destacado fue una lámpara de vidrio y plata cincelada con una compleja decoración a base de cabezas de ángeles que trabajó el platero Onofre de Espinosa por orden del citado Pedro Martínez, en AHPM, pr. 6516, f. 293 r.º (25-IX-1634). Un año después cobró 6.765 reales por dos candeleros de plata, una cruz, cuatro ramilletteros, un cáliz, patena, salvilla, vinajeras y campanilla del mismo material, en ídem, f. 426 (25-VIII-1635). Las estancias de la ermita se vistieron con las cortinas tejidas por el camero del rey Andrés de León. Diferentes pagos por éstas y otras labores menores, en ídem, fs. 295 v.º-296 (26-IX-1634), f. 297 v.º

A partir de esa fecha se iniciaron los trabajos de decoración del interior de la ermita y de sus jardines. En el mes de abril se suscribieron varias obligaciones en este sentido. Quizás la más relevante sea la que el día 16 firmaron el pintor Jusepe Leonardo y el maestro mayor Alonso Carbonel⁹⁷. El primero se comprometía a pintar al óleo y al temple las paredes y el techo de una pieza baja de la ermita según las condiciones redactadas por el segundo, quien sería además el autor de una traza de la estancia en la que se señalaban los espacios a decorar. El bibliotecario y hombre de confianza de Olivares, Francisco de Rioja, sería el encargado de plantear las *historias* que tendría que desarrollar el citado pintor. Por desgracia, una *nueva orden del conde-duque* dio al traste con esta obra que nunca se llegaría a ejecutar⁹⁸.

Antes de terminar ese mes de abril Antonio de Herrera se obligaba a realizar cinco esculturas de Venus, Adonis y los Reyes Magos de cuatro pies de alto cada una, que se habrían de asentar en unos nichos de esta ermita, a satisfacción de su viejo “amigo” Alonso Carbonel⁹⁹. Ese mismo día, pero ante otro escribano, el escultor real traspasaba la obligación de la Venus con el Cupido a su cuñado Juan Sánchez Barba¹⁰⁰. No sería descabellado pensar que las demás esculturas llegaran a manos de otros artífices con calidad y pericia suficiente para trabajar el alabastro de los Reyes Magos. Por otro documento sabemos que éstos se iban a situar en otras tantas repisas de mármol que flanqueaban los vanos de la entrada de esta ermita¹⁰¹. También es probable que las

(27-IX-1634), f. 300 v.º (30-IX-1634), pr. 5850, f. 110 r.º (14-VIII-1635), pr. 6516, f. 442 r.º (14-IX-1635), f. 425 r.º (18-VIII-1635) y f. 444 r.º (17-IX-1635).

⁹⁷ AHPM, pr. 5810, fs. 467-469 (16-IV-1635), citado por SALTILLO, 1953, pp. 176-178.

⁹⁸ No sin antes compensar al pintor con 1.000 reales en concepto de materiales, trazas, cartones y dibujos que tenía ya hechos. Se le descontaron de los 5.500 reales recibidos con anterioridad, en AHPM, pr. 6516, f. 435 v.º (28-VIII-1635). La libranza por este concepto fue recogida, en AZCÁRATE RISTORI, 1966, p. 117. Ahora bien, en ella se decía que era un proyecto para decorar la gruta de esta ermita. Sin embargo, como se ha visto, las escrituras de obligación y compensación son muy claras al localizarlo en el piso bajo de la ermita. A pesar de todo lo anterior la decoración pictórica se dio por terminada, en BROWN Y ELLIOTT, p. 200.

⁹⁹ En la escritura de obligación se especificaba que las imágenes de los Reyes Magos debían de tallarse en alabastro y las otras dos en piedra de Tamajón. Por todas ellas Herrera cobraría 6.600 reales, en AHPM, pr. 5810, fs. 486-487 r.º (28-IV-1635), citado por SALTILLO, 1953, pp. 143-144. Los 2.000 primeros con la citada escritura, 2.200 el 31 de mayo y los últimos 2.400 reales, en AHPM, pr. 5811, f. 863 (26-IX-1635).

¹⁰⁰ En el documento se insistía que la escultura se haría a satisfacción de Alonso Carbonel. Figuran como testigos Antonio y Sebastián Herrera Barnuevo, hijos del escultor real, en AHPM, pr. 4863, f. 126 (28-IV-1635). Un día después un vecino de Tamajón se comprometía a entregar a Herrera tres piedras de aquella localidad, en Ídem, f. 127 (29-IV-1635). En este caso comparecen como testigos don Sebastián Herrera Barnuevo y Juan Sánchez Barba, el hombre destinado a tallarlas. Ambos documentos fueron citados, en CRUZ VALDOVINOS, 1989, p. 206.

¹⁰¹ Por su ejecución, entre otras obras, Miguel del Valle y Aguilar cobró diferentes cantidades, en

imágenes profanas, talladas en la rústica piedra de Tamajón, saludaran la entrada de una gruta que por aquel entonces construía Juan de Aguilar, tal vez en alguna de las crujiás que avanzaban hacia la plaza grande. La citada gruta se dividía en dos piezas, una de ellas más profunda y de menor tamaño, y un paso donde se situaban unos *burladores* de baldosas de Toledo¹⁰². Por último los trabajos decorativos también incluyeron la manufactura de una chimenea de mármol y dos fuentes del mismo material, a cargo de Miguel del Valle y Aguilar, que iban a situarse en los *estanquillos* del jardín¹⁰³.

La construcción del citado estanque con una escalera de piedra, una isla y unas atarazanas iban a completar este magnífico entorno lúdico en el que lo religioso y lo profano se conjugaban en aparente armonía. A partir de entonces la ermita de San Isidro se convertiría en una “estación” obligada en las peregrinaciones festivas que se celebrarían en el Sitio del Buen Retiro.

En este sentido la ermita de la MAGDALENA no le fue a la zaga. Estaba situada en el extremo nororiental del parque (fig. 59), al final de una larga calle de árboles que discurría hasta su compañera de San Bruno. Su cercanía al camino de Alcalá, metros antes de ingresar por su Puerta, la convertían en un lugar idóneo para recibir a las visitas de alto rango, antes de hacer su entrada oficial en la ciudad. Así sucedió el 4 de noviembre de 1634 con la princesa de Mantua, recibida por su primo Felipe IV a las puertas de esta ermita o cuatro años después con el duque de Módena que comenzó en este mismo lugar su entrada solemne en la capital¹⁰⁴.

Delante de su fachada principal, orientada hacia la vieja Puerta de Alcalá, se abría una amplísima explanada en torno a un estanque que llevaba su nombre. A las espaldas del edificio se extendía una huerta arbórea dividida en dos parcelas por un muro que cobijaba unas grutas. Por desgracia, de su construcción sólo sabemos que fue dirigida por Juan de Aguilar durante el año 1634.

Posiblemente su arquitectura es la más castiza de estas pequeñas iglesias que salpicaban el Buen Retiro. En su fachada, dividida en tres cuerpos por dos líneas de

AHPM, pr. 6516, f. 410 v.º (6-IV-1635) y f. 495 r.º (15-XII-1635).

¹⁰² Conocemos la distribución de la gruta gracias a la escritura de obligación del solado que Jerónimo Bravo suscribió con el contratista Juan de Aguilar, en AHPM, pr. 6516, f. 419 (1-VI-1635) y f. 393 v.º (19-VII-1635). Por su parte Antonio Rado recibió 3.300 reales por unos adornos que hizo en la gruta y en el edificio de la ermita, en AHPM, pr. 5850, fs. 140 v.º-141 r.º (14-VIII-1635). En ambos casos las obras se pagaron con las certificaciones de Alonso Carbonel.

¹⁰³ AHPM, pr. 6516, f. 410 r.º (6-IV-1635) y f. 495 r.º (15-XII-1635).

¹⁰⁴ De la primera se hace eco de esta circunstancia una relación manuscrita, en BNM, ms. 9404, f. 39 v.º Y de la entrada del duque de Módena las CARTAS, t. XV, pp. 61-62 (25-IX-1638).

imposta, se combinan tres recursos presentes en la edificación religiosa de la capital: el pórtico tripartito, en este caso con el vano central más elevado, omnipresente en la “arquitectura carmelitana” y con buenos ejemplos en la antigua fachada de San Hermenegildo y de la Encarnación de Madrid (fig. 2); los aletones curvos, en dos niveles en la Magdalena y con una especie de jarrones marcando sus cinco extremos, que articulan el remate superior con su cuerpo bajo; y una galería lateral que por su posición, si bien no parece contar con un acceso exterior, recuerda los espacios porticados de las iglesias de las Maravillas y de las dominicas de Loeches. El citado tripórtico y la anchura de la ermita parecen delatar un templo de tres naves o de una sola con capillas de hornacina en sus laterales.

Nos consta que en la decoración del retablo participaron Pedro Martín de Ledesma y Juan Solís. Al primero se le abonó con años de retraso su dorado y estofado, según la tasación de Antonio de Monreal y la consiguiente certificación de Alonso Carbonel¹⁰⁵. A Solís se le pagaron 1.038 reales por pintar su pedestal, cuatro paisajes y una *figura de Baco*, todo ello según una tasación *que por no haber sido genero que tocasse el hacerla el maestro mayor se dio orden al dicho Diego da Silva*¹⁰⁶. La noticia es interesante por confirmar la presencia del pintor en los trabajos decorativos de esta ermita. Si bien, a la vista del contexto en que se desarrollaba esta obra, parece puntual y siempre previa a la certificación que también en este caso corrió a cargo del maestro mayor. En cuanto al Baco, ciertamente su figura no encaja en el retablo dedicado a la Magdalena pero sí en la decoración profana de la gruta de su jardín¹⁰⁷. Solís podría haber policromado la escultura que años después le tocaría adecentar al cantero Bartolomé Sombigo¹⁰⁸.

El año 1637 comenzó con una ampliación de la gruta y jardines de la ermita de la Magdalena. No sabemos exactamente en qué consistió, tan sólo nos consta que estuvo a

¹⁰⁵ Según la información recogida en una carta de pago a favor de Ledesma por varias obras atrasadas, que debieron de realizarse en 1634, en AHPM, pr. 6365, f. 332 v.º (5-IV-1637).

¹⁰⁶ En la carta de pago que recibió Solís, en AHPM, pr. 6365, f. 372 v.º (23-IV-1637). La participación del pintor Juan Solís en estas obras ya era conocida por una libranza citada, en AZCÁRATE RISTORI, 1966, p. 119; y BROWN Y ELLIOTT, p. 96.

¹⁰⁷ Por este motivo la presencia del Baco se achacaba a un error de transcripción del pagador, en AZCÁRATE RISTORI, 1966, p. 119.

¹⁰⁸ Por su aderezo cobró 60 reales y 300 más por dos pilas de jaspe con sus cruces, en AGS, TMC, leg. 3764 (12-I-1639), citado por AZCÁRATE RISTORI, 1966, p. 122. La carta de pago, en AHPM, pr. 4765, f. 64 (15-I-1639). Tal vez para esta escultura de Baco, Juan Roque talló un pedestal, además de unas bolas, impostas y losas que iban a colocarse en la huerta de esta ermita, en AGS, TMC, leg. 3764 (23-VII y 10-XI-1636), citado en AZCÁRATE RISTORI, 1966, p. 117. La carta de pago, en AHPM, pr. 6365, f. 124 v.º (11-II-1637).

cargo de Cristóbal de Aguilera y que en ella Juan García Barruelos gastó muchas libras de plomo¹⁰⁹. Tal vez se trate de la construcción del gran vano ciego y coronado por un frontón triangular que se puede apreciar en la vista de Jusepe Leonardo (fig. 59), justo en el centro del muro que dividía los dos jardines de la Magdalena. Forma en su interior un gran nicho que cobijaba, al parecer, una escultura que presidía los jardines. La estructura desaparece en el plano de Texeira (fig. 55), en el que sólo se distinguen cuatro vanos abiertos en el citado muro. Sea como fuere la disposición de este espacio cerrado de carácter profano, dedicado a Baco, parece un contrapunto al religioso que se desarrolló en el interior de la ermita donde la Magdalena arrepentida sería la protagonista principal.

Alonso Carbonel tuvo la ocasión de plantear una nueva tipología arquitectónica en la ermita de SAN BRUNO. A lo largo de 1634 se ocupó personalmente de su fabricación y con toda probabilidad de su traza. Esta contratación directa del maestro mayor iba en contra de lo establecido en la normativa aprobada un año antes. En vísperas de iniciarse las obras de la ermita de San Antonio de los Portugueses una cédula real ordenaba que Carbonel se ocupara de su construcción trayendo a colación los beneficios que había supuesto su intervención en San Bruno:

*(...) ha acudido a todo lo que alli se ha fabricado y a la hobra de la ermita que se a hecho por su quenta de la adbocazion de san bruno se apresuro la fabrica con beneficio y aorro conoçido de hazienda*¹¹⁰.

En el mismo documento se eximía a Carbonel de toda responsabilidad futura por esta repetida transgresión de la norma *sin que se le pueda hazer ni imputar cargo ni culpa alguna*. Así pues una vez más, como si fuera una constante en su carrera, se valoraba esa capacidad del arquitecto para reducir las ganancias de los contratistas en beneficio de la hacienda real. Hasta el punto de reconocerse que no había maestros dispuestos a construir San Antonio a los precios de la ermita de San Bruno.

A mediados del mes de noviembre de 1634 la obra principal de la ermita de San Bruno —en lo que vamos a considerar su primera fase— estaba prácticamente terminada. El día 19 el maestro de obras Bernardo García de Encabo midió y tasó la fábrica realizada

¹⁰⁹ Cristóbal de Aguilera cobró 11.000 reales por estas obras, en AHPM, pr. 6752, f. 20 (17-I-1637). Barruelos cobró 1.953 reales por tantas libras de plomo *que pies tiene la gruta que de nuevo se hace*, en AHPM, pr. 6365, f. 223 v.º (14-III-1637).

¹¹⁰ AGP, CR, t. XIII, f. 174 r.º (2-VIII-1635).

por Alonso Carbonel¹¹¹. Bajo su responsabilidad se había allanado el terreno, abierto los cimientos, y se había construido el edificio en todo lo que respecta a la albañilería, mampostería, cantería y carpintería. Él mismo se había ocupado de contratar la ejecución de las puertas, ventanas, rejas, balaustres y de todo lo concerniente al plomo y pizarra de las cubiertas. En la tasación también se incluían las cinco columnas de piedra berroqueña del portal de la ermita, las gradas, pilas de agua y frontal de jaspe del templo; las fuentes y las dos grutas con sus antepechos del mismo material. Es decir, en esa fecha estaba levantado el edificio, el pórtico y el jardín posterior situados al norte de este complejo arquitectónico.

Pero además en la tasación del maestro de obras se reconocía que en su valoración de los 80.216 reales no se incluía el coste de los retablos, con sus figuras de escultura, dorado y estofado; ni el de un San Bruno en piedra, que bien pudo presidir la citada máquina de madera o la portada de la ermita. Así pues Carbonel se perfila como el contratista principal de un grupo muy variado de maestros, haciendo el papel que tantas veces habían cumplido Juan de Aguilar o Cristóbal de Aguilera en las obras del Sitio¹¹². Ahora bien, si tenemos en cuenta las condiciones suscritas en 1635 por Carbonel para levantar la ermita de San Antonio, es lógico pensar que la de San Bruno se construyera con sus trazas.

Muy bella debió de ser esta pequeña iglesia situada enfrente de la ermita de San Isidro (fig. 61). Carbonel planteó un recoleto edificio de nave única y posiblemente dividido en tres tramos. Del central nacería una gran cúpula con tambor octogonal horadado por varias ventanas y culminado por un esbelto chapitel de pizarra que debía incluir una pequeña linterna. La dificultad técnica debió de ser importante al no contar el templo con un crucero sobre el que cargar esta estructura. El efecto logrado por este cuerpo se multiplicaría al solaparse al eje vertical formado por la fachada principal. Ésta se componía de una portada coronada por una hornacina que cobijaría la estatua del titular y por un frontón triangular. En la vista de Jusepe Leonardo se observa el contraste cromático creado entre el ladrillo rosáceo y la piedra blanquecina de la portada.

La citada tasación desvela que la piedra berroqueña también se empleó en las esquinas de la ermita y en las cinco columnas que soportaban el portal adosado en

¹¹¹ AHPM, pr. 5850, fs. 55-56 r.º (19-XI-1634).

¹¹² De este grupo de artífices que trabajaron para Carbonel en esta fábrica, sólo ha trascendido el nombre de Lucas Rodríguez, quien cobró diferentes cantidades por su trabajo, en AGS, TMC, leg. 3764, citado por AZCÁRATE RISTORI, 1966, p. 113.

perpendicular a su fachada. Llamativa debió de ser esta galería adintelada y cubierta por un tejado a dos aguas que tanto recuerda a la que discurre en el lado sur de la plaza de los Oficios o al colgadizo del cercano patio del Emperador, en el mismo Sitio. En el caso de San Bruno parece que Carbonel simplificó todo lo que pudo el entablamento, incluso prescindiendo de las habituales zapatas de madera o piedra. Esta estructura fue diseñada un año antes de que Juan Gómez de Mora planteara dos galerías laterales en su proyecto para el palacio de la Zarzuela (fig. 77).

A nuestro entender la segunda fase constructiva de la ermita de San Bruno se llevaría a cabo para levantar el edificio situado más al sur, la sala de las burlas que Pedro Texeira localiza en su plano con el número 95 (fig. 55)¹¹³. Con ello queremos corregir las dudas suscitadas por el manifiesto error de Brown y Elliot al considerar que este edificio de planta cuadrada era la ermita de San Jerónimo. Lo que sí confirma la documentación es que esta ampliación corrió a cargo de Cristóbal de Aguilera y que fue tasada por Alonso Carbonel, en representación del rey, y por el citado García de Encabo. El 28 de agosto de 1635 midieron y tasaron los *apuestos y obra que se acrecentó en la ermita de San Bruno*¹¹⁴. Por los conceptos citados creemos que se trataba de las tres crujías que envolverían el nuevo edificio y tal vez parte de éste¹¹⁵. Además llama la atención que se valoraran en este momento *cinco cuadros grandes de hermitaños que están en los recuadros de la capilla y dos paysitos pequeños*, que pudieron ser los lienzos que el maestro de obras Lucas Rodríguez había cedido para decorar el templo¹¹⁶.

¹¹³ De forma clara el número 84 se halla justo delante del templo de San Bruno, que coincidiría con lo expuesto en la tasación de García de Encabo. Mientras que el 95 en el camino posterior junto a una hilera de álamos y sobre el pequeño claustro que envolvía el edificio situado al sur. El propio enunciado de “sala de las burlas” nos indica que se trataba de una construcción cubierta y no de un espacio libre o un simple patio. En cuanto a la identificación de esta estructura como ermita de San Jerónimo sirva para descartarlo lo dicho más arriba y el absoluto silencio que envuelve su hipotética existencia desde 1636. Más llamativo aún resulta que en las noticias de la época nada se diga sobre una ermita con esta advocación cuando se narran el rosario de fiestas que se celebraban en estos espacios.

¹¹⁴ AHPM, pr. 6152, fs. 420-427 r.º (28-VIII-1635).

¹¹⁵ Así mientras se citan los pies superficiales de las armaduras y colgadizos de los tejados, nada se dice del gasto de plomo y pizarra que hubiera sido necesario para cubrir el edificio. Bien es cierto que en este documento se tasaron también unas chimeneas de jaspe con sus respectivos cañones de albañilería cuya presencia no se detecta ni parece lógica en estas crujías. Por ello no hay descartar que sirvieran para caldear la sala de las burlas ya comenzada a construir en 1635. Una de ellas la debió de tallar Pedro Gatti, quien por un pleito posterior sabemos que no cobró por su trabajo hasta mucho tiempo después, en AHPM, pr. 6752, f. 115 (25-VI-1637).

¹¹⁶ AHPM, pr. 6152, f. 423 r.º (28-VIII-1635). Coinciden en número y temática con los lienzos que se abonaron a Lucas Rodríguez según la certificación de Alonso Carbonel, en AHPM, pr. 6365, f. 433 v.º (5-V-1637). Por curiosidad decir que a éste se le pagaron 1.150 reales dos años después, mientras que en la tasación de 1635 los siete lienzos se valoraron en 1.200 reales. La diferencia debió de quedar en la faltriquera de Cristóbal de Aguilera, quien parece que actuó como intermediario de la operación.

Un nuevo pago a mediados de 1636 indica que por aquel entonces se estaba procediendo al solado de los cuartos bajos y altos del nuevo edificio, siempre bajo el control de Aguilera¹¹⁷. El caso es que hasta bien entrado el año siguiente no tenemos más datos sobre estas obras, que debieron de finalizarse en 1637. En la vista del Buen Retiro (fig. 61), tal vez pintada en los primeros meses del año siguiente, se observa un edificio de planta cuadrada cubierto en toda su superficie por un magnífico chapitel de pizarra que supera en altura a su compañero del templo ermitaño. En el plano de Texeira (fig. 55) la construcción parece más ancha y menos estilizada.

En la citada vista de Leonardo no se aprecia todavía el jardín abierto más al sur en lo que se podría considerar la tercera expansión de la ermita de San Bruno. Nació como consecuencia del alargamiento de un muro trepanado de nichos que finalizaba en una crujía cubierta en un tejado a dos aguas¹¹⁸. Esta nueva ampliación, que acabó envolviendo el flanco oriental del estanque ochavado, debió de terminarse a finales de 1638. Las obras, financiadas por Manuel Cortizos de Villasante, estuvieron a cargo del maestro de obras Martín García¹¹⁹.

Una vez más los esfuerzos decorativos se concentraron en los jardines de esta ermita. En alguna de las crujías que envolvían sus cuadras se dispuso una gruta con su interior forrado de *conchas, riscos, vidrios y colores*¹²⁰. En ella se colocaron cinco esculturas contratadas por Antonio de Herrera, sobre peanas de mármol talladas por Juan Francisco Sormano¹²¹. Es probable también que en los nichos del último muro construido enfrente del estanque ochavado se colocaran cuatro bustos de escultura sobre peanas de jaspe trabajadas por Bartolomé Sombigo¹²². En todos estos jardines no faltó el sonido del agua que caía de las nuevas fuentes fabricadas por el citado marmolista y Pedro de

¹¹⁷ Sin descartar que fuera una carta de pago atrasada, en AHPM, pr. 6153, f. 269 (22-VI-1636).

¹¹⁸ Esta crujía podría ser el colgadizo para guardar los naranjos de la ermita, por el que el maestro de obras cobró 18.262 reales, en AGS, TMC, leg. 3764 (7-IV-1637).

¹¹⁹ Los trabajos de albañilería se elevaron hasta los 73.459 reales. Si bien cobró todo este dinero de manos del tesorero Sebastián Vicente, previamente éste lo había recibido a su vez de Cortizos, en AHPM, pr. 6366, fs. 157 v.º y 163 v.º (27-III-1638), fs. 193 v.º y 194 r.º (10-IV-1638), fs. 722 v.º y 723 r.º (3-XI-1638) y fs. 729 v.º y 738 v.º (4-XI-1638). Del peculio del comerciante portugués también salieron los fondos gastados para pagar el mobiliario de esta ermita, en AHPM, pr. 6365, f. 869 v.º (22-XII-1637).

¹²⁰ El maestro de obras Juan de Caramanchel cobró por este curioso revestimiento de las paredes de la ermita, en AGS, TMC, leg. 3674 (3-V-1638).

¹²¹ La libranza a Herrera bien pudiera tratarse de un impago de fecha anterior, en AGS, TMC, leg. 3764 (8-VIII-1639). Su carta de pago, en AHPM, pr. 6367, fs. 555-556 (13-VIII-1639). Sormano cobró 600 reales por las cinco peanas, en AGS, TMC, leg. 3764 (11-VIII-1637).

¹²² Por cuatro peanas de jaspe de San Pablo para otras tantas *cabezas* cobró 830 reales, en AGS,

Tapia¹²³.

De esta manera las tres ermitas que se construyeron a partir de 1633 comparten ese carácter lúdico y profano que no se detecta en San Pablo y San Juan. En aquella, quizás por ser la primera, el planteamiento simbólico fue tan modesto como su arquitectura, hasta su profunda reforma de los años cincuenta. La de San Juan al asentarse en un edificio anterior y convertirse en la residencia de Olivares no dejó de ser un lugar más privado y preparado para albergar las oficinas del valido.

5. EL TERCER ENSANCHE. LA ERMITA DE SAN ANTONIO.

La construcción de la ermita de San Antonio de los Portugueses provocó un nuevo ensanche hacia el sur y el este que prácticamente duplicó la superficie del Sitio Real del Buen Retiro. Se incorporaron nuevas parcelas para albergar su magnífica arquitectura y el canal o río grande que iba a conectarla con el nuevo estanque fabricado a partir de 1636 detrás de San Bruno. Una obra de envergadura que conoció grandes desmontes, largos allanamientos y la excavación de miles de metros cúbicos de tierra que dieron paso a un nuevo ordenamiento paisajístico en aquel paraje.

En la introducción al contrato de construcción de esta ermita se reconoce que en un primer momento se pensó ubicarla en una parcela que ocupaba la casa del registro de alcabalas, situada junto a la Puerta de Alcalá. Por motivos desconocidos se optó por llevarla finalmente al otro extremo del Sitio, que a partir de entonces se convertiría en un jalón inexcusable del camino que conduciría desde el palacio al convento de Atocha, en cuyos muros se custodiaba la imagen de la Virgen de la que los reyes y el valido eran grandes devotos. Por si quedara alguna duda, este transcendental cambio de opinión viene a confirmar que en este afán constructor de ermitas no existieron leyes, normas o una planificación general que relacionara entre sí a estos edificios que trufaban el paisaje del Buen Retiro.

Los gastos de la construcción de la ermita de San Antonio de Padua recayeron en Diego Suárez, secretario del Consejo de Portugal. En este influyente personaje de la Corte de Felipe IV se centraron las aspiraciones de honor y poder que albergaba la rica comunidad portuguesa que tantos servicios monetarios había prestado a la tambaleante

TMC, leg. 3764 (10-V-1639).

¹²³ Sombigo recibió de Cortizos, a través del tesorero Sebastián Vicente, 4.280 reales por dos tazas y otros tantos pedestales de jaspe de San Pablo, en AHPM, pr. 6365, f. 744 r.º y 747 v.º (19-X-1637). El marmolista Tapia 1.880 reales por una fuentecilla de mármol natural y fingido, en AHPM, pr. 6266, f. 316

monarquía. Detrás de este gesto de opulencia debió de estar una vez más el deseo o la insinuación del conde-duque de Olivares, siempre dispuesto a hacer negocios con los asentistas originarios de este reino.

Quiso el rey que fuera Carbonel el arquitecto y constructor de la nueva ermita. Como vimos más arriba una cédula real permitió al manchego encargarse directamente de su contrata, exculpándole de toda responsabilidad futura por transgredir una norma de la instrucción del Sitio¹²⁴. Por si quedara alguna duda Felipe IV ratificó la orden unos meses después habida cuenta de cierta resistencia planteada al respecto por algunos *ministros y oficiales* del Buen Retiro¹²⁵. De esta manera el 25 de julio Alonso Carbonel se obligaba con Diego Suárez a edificar la ermita con las plantas y trazas firmadas por ambos y por el escribano que otorgó la escritura¹²⁶. En una de las condiciones se precisaba además que la capilla de la misma debía hacerse con los cortes interiores de las trazas aportados por el maestro mayor del Retiro.

Pero además la escritura es importante porque en sus condiciones se observa la repetición hasta cierto punto calculada de algunas obras particulares que hemos documentado de forma dispersa en las otras ermitas. Se alude a la imagen de alabastro que presidía la puerta de entrada, del mismo tamaño que las de sus compañeras; a las pilas de agua bendita de jaspe de Tortosa; al frontal del mismo material, que debía de ser como el de San Bruno; al retablo con una escultura dorada y estofada del santo titular; e incluso a un cajón de madera —recuérdese los que Juan de Echalar talló para las de San Juan y San Pablo— para guardar los ornamentos de la sacristía de la *forma y manera de las demas ermitas*. Podría alegarse que en esta escritura, por pertenecer a la última ermita contratada, se recogió lo más destacado de sus predecesoras, pero más bien parece que se trataba de un esquema repetido, por lo menos, en las tres anteriores.

La original propuesta arquitectónica de Carbonel fue expresada de manera explícita en las primeras condiciones. Su planta cuadrada se levantaría en dos niveles: uno principal, abierto más o menos a ras de suelo; y uno inferior, a modo de sótano o semisótano, que tendría un acceso directo a un jardín formal articulado en un foso cuadrado que envolvía el edificio. Las cuadras regulares de aquél se aprecian con toda

r.º (22-V-1638). En ambos casos con certificaciones de Alonso Carbonel.

¹²⁴ AGP, CR, t. XIII, f. 174 r.º (2-VIII-1635). Ya se hizo eco de ella LLAGUNO Y AMÍROLA, t. IV, p. 15.

¹²⁵ No se aclara de donde venía la queja, en AGP, CR, t. XIII, f. 177 v.º (9-XI-1635).

¹²⁶ AHPM, pr. 6432, fs. 919-930 (25-VII-1635), citada por CATURLA, 1947a, pp. 40-42.

claridad en el plano de Texeira (fig. 56), aunque cercadas por lo que parece una tapia en altura¹²⁷. Sin embargo, en la estampa de Louis Meunier (fig. 72) se confirma la presencia del foso y de las ventanas del piso bajo a su altura. Por cierto que éstas se abrían en el basamento de piedra que ascendía hasta el nacimiento del piso principal. A partir de ahí se combinaban los *recuadros* de ladrillo colorado con la piedra que reforzaba las esquinas y las jambas de las ventanas, en este último caso de rugoso almohadillado. El alzado se cerraba con un entablamento animado con *cartelas* —tal vez las que se ven encima de cada vano— decoradas con molduras de óvalos y dentellones.

En el pórtico de entrada, al que se accedía tras salvar un puente, Carbonel se obligó a situar las cuatro columnas de una serliana que combinaba los mármoles blancos (fustes y pedestales) y negros (basas y capiteles). En el nacimiento de su extradós, al parecer formado de sillares almohadillados, se insertaron dos escudos también de mármol blanco.

Otras dieciséis columnas de este material y color, acompañadas de pasamanos y balaustres de hierro, se debían situar en los llamados miradores, que han de ser las cuatro estructuras que se elevaban, por encima de las ventanillas de las buhardas, desde cada uno de los faldones que cubrían la ermita. Dos de ellos, protegidos de pizarra, se aprecian con total nitidez, aunque en la lejanía, en la vista de Jusepe Leonardo. En la estampa de Meunier (fig. 72) se distinguen otros dos: uno abierto con una pequeña ventana y el otro con lo que parece una galería delimitada por un antepecho metálico. Parece pues que sólo se cumplió en parte lo dispuesto para estos magníficos belvederes.

Nada dice la escritura sobre el tipo de cubierta que debía proteger la ermita, menos aún de la presencia de un chapitel empizarrado. Se sabe que a partir de junio de 1637 se introdujeron importantes cambios en esta parte del edificio. En una de las cartas de pago que se abonaron a Carbonel por aquel entonces se reconoce *no estar prevenido en el primer concierto cubrir el dicho chapitel y hacer las chimeneas*¹²⁸. Debió de tratarse de un simple problema administrativo porque las plantas interiores, delineadas un siglo después por Jaime Marquet, delatan con toda nitidez la presencia de unos muros fortificados en

¹²⁷ Al respecto las condiciones son claras al exigir a Carbonel el allanamiento del foso para plantar los jardines. Que no cause error la obligación de hacer una cerca de tapias y pilares de ladrillo que se recoge en la escritura. De ella se dice que debía tener una puerta de acceso al bosque y otra a la calle de Alcalá. Claro está que esta condición se redactó pensando en la primera ubicación prevista para esta ermita, junto a la puerta de dicho nombre. Al decidirse levantar el edificio en el otro extremo del Sitio se abandonó la idea del jardín cercado, según lo visto en las otras ermitas, por un foso preparado a tal efecto. Este desfase también se observa en otros puntos de la escritura como en el que ordenaba aprovechar los materiales del derribo de la casa de las alcabalas.

¹²⁸ AHPM, pr. 6365, f. 555 r.º (30-VI-1637).

torno al núcleo del edificio, preparados para soportar una estructura de estas características. Además no hay que olvidar que las ventanas abiertas en el tambor del chapitel servirían para iluminar la bóveda que cubría la capilla, dispuesta de forma centralizada en el piso principal. Incluso se podría pensar que alguno de los miradores superiores se desdoblara al interior para servir de tribuna de la capilla a las personas reales.

Carbonel se obligó a construir la ermita en su totalidad para el día de San Antonio de 1636 por un montante total de 33.000 ducados, una cantidad que pronto se vería escasa por los cambios que sufrió la obra. Y es que en una de sus condiciones se dejaba la puerta abierta para la inclusión de las demasías que el conde-duque de Olivares considerara oportunas, amén de las que quisiera el rey. A nuestro entender, el principal problema estribó en que la escritura fue redactada según las características de la ermita que estaba previsto levantar junto a la Puerta de Alcalá. El aprovechamiento de parte de algunas de sus condiciones hizo imposible prefijar un presupuesto ajustado con el maestro mayor, sobre todo a raíz de la incorporación de un edificio para los oficios y de un estanque que rodearía la ermita. El tema del agua es uno de los puntos oscuros de este proyecto. La construcción del estanque grande, a partir de mayo de 1636, marcó un antes y un después en el proyecto de la ermita. Parece lógico pensar que algún tipo de recurso hidráulico estuviera previsto incorporar a San Antonio en 1635, ahora bien, ninguno de la envergadura del arroyo grande y del estanque que rodearía el edificio. Quede claro pues que su excavación no estaba prevista en la primera escritura firmada por Carbonel.

Días antes de la firma de este contrato ya se había dispuesto la construcción de una cerca que delimitaría los terrenos incorporados en el nuevo ensanche. Un grupo de maestros se repartió la ejecución de los cientos de metros de tapias de albañilería y mampostería que llegarían hasta los aledaños del convento de Nuestra Señora de Atocha¹²⁹. Eugenio de Villalobos se obligó a fabricar todas las puertas que se hubieren de

¹²⁹ Luis de la Cruz se obligó a levantar el tramo que corría desde el arca del agua hasta la puerta de Nuestra Señora de Atocha, en AHPM, pr. 5573, fs. 12-13 (3-VII-1635). Las cartas de pago, en AHPM, pr. 6432, f. 946 (21-VIII-1635); pr. 6365, f. 506 v.º (30-V-1637), f. 527 r.º (10-VI-1637), f. 647 r.º (16-VIII-1637); y pr. 6366, f. 409 r.º (28-VI-1638). El maestro de obras Marcos de Parra se encargó de otro tramo sin precisar, en AHPM, pr. 5573, fs. 35-36 (5-VII-1635); pr. 6432, f. 932 (29-VII-1635), f. 954 (17-VIII-1635); pr. 6365, f. 526 r.º (10-VI-1637), y pr. 6366, f. 586 (7-IX-1638). De la cerca ajustada con Juan Molinero, sólo sabemos que comenzaba en el arca del agua, en AHPM, pr. 5573, fs. 37-38 (5-VII-1635); pr. 6432, f. 931 (28-VII-1635), f. 943 (17-VIII-1635); pr. 6365, f. 524 r.º (10-VI-1637); y pr. 6366, f. 581 (7-IX-1638). Gabriel Bravo y Francisco Leal se ocuparon de otro tramo, en AHPM, pr. 6432, f. 917 (18-VII-1635); pr. 6365, f. 523 v.º (10-VI-1637); y pr. 6366, f. 676 v.º (9-X-1638). El maestro de obras Gaspar de las Heras levantó un tramo de 1.000 pies comprendido entre la cerca de Nuestra Señora de Atocha y el olivar de San

abrir en la cerca, conforme a un dibujo firmado por Carbonel, y Miguel del Viso a realizar la cantería que serviría para resaltar sus límites¹³⁰. Todas estas obras se pagaron con los fondos aportados por el secretario Diego Suárez, la mayor parte de las veces a través del tesorero Sebastián Vicente. Su finalización estaba pactada para el 18 de agosto, una previsión muy optimista que jamás se cumpliría, sobre todo, al prolongarse la cerca hasta más allá del estanque grande.

En lo que respecta a la ermita, Carbonel no tardó mucho en organizar sus contratas a tasación. El citado Miguel del Viso se quedó con la cantería de las esquinas, jambas de vanos e impostas¹³¹. La albañilería y mampostería recayó en los maestros de obras Manuel del Corral y Jusepe de Almelda y la fabricación de las puertas y ventanas en el carpintero Francisco Limón¹³². Por último, Jerónimo Bravo se obligó a solar con ladrillo y chapar con azulejos de Talavera las diferentes piezas de San Antonio¹³³.

Si se mantuvieron los plazos fijados en las escrituras, la finalización de las obras de la ermita, a excepción de sus cubiertas, coincidiría con el inicio del pabellón de los oficios. Fueron éstos unas dependencias para *oficinas y servidumbre* de los reyes que se levantaron enfrente de la fachada oriental de la ermita. Su existencia no estaba prevista en la escritura suscrita por Carbonel un año antes, por lo que debió de contratarse en otro documento diferente en el verano de 1636. Se encargaron de su fábrica los maestros Juan de Mondéjar y Lucas Rodríguez¹³⁴. La articulación de estas tres galerías –formando una “U” cerrada en

Jerónimo, en lo que sería el límite occidental de este ensanche, en AHPM, pr. 5573, fs. 88-89 (18-VII-1635), pr. 6432, f. 939 (19-VII-1635), f. 944 (17-VIII-1635), pr. 6365, f. 524 v.º (10-VI-1637) y pr. 6366, f. 466 (14-VII-1638). Las libranza de estos pagos, en AGS, TMC, leg. 3764.

¹³⁰ En el contrato de Villalobos se incluían dos pares de puertas pequeñas y otros tantos de grandes de nueve pies de alto por seis de ancho, en AHPM, pr. 5573, fs. 220-201 (17-VIII-1635). Cobró varias libranzas en compañía del también carpintero Francisco Limón, en AGS, TMC, leg. 3764 (24-X, 11 y 28-XII-1635; y 7-IV-1636). Miguel del Viso recibió por su trabajo 2.500 reales, en AHPM, pr. 6432, f. 941 (3-VIII-1635) y AGS, TMC, leg. 3764 (24-X-1635).

¹³¹ Las condiciones con los precios de la obra, en AHPM, pr. 5573, fs. 1-2 (1-VII-1635). Recibió 2.500 reales, la mitad de lo estipulado, de mano de Carbonel, en ídem, f. 126 (16-VII-1635).

¹³² Los primeros se obligaron, en AHPM, pr. 5573, fs. 156-157 (4-VIII-1635). Recibieron más de 30.000 reales en varias cartas de pago, en AHPM, pr. 5575, f. 45 (16-VII-1636), f. 174 (VIII-1636), f. 228 r.º (10-IX-1636), f. 375 (25-X-1636), f. 592 (29-XII-1636); pr. 5576, f. 340 (7-IV-1637), f. 404 (20-V-1637), f. 522 (3-VII-1637), f. 584 (18-VII-1637), f. 680 (28-VIII-1637) y f. 828 (31-X-1637). La escritura de obligación de Francisco Limón, en AHPM, pr. 5573, fs. 154-155 (4-VIII-1635).

¹³³ AHPM, pr. 5573, fs. 150-151 (3-VIII-1635).

¹³⁴ Por el contenido de las cartas de pago sabemos que Lucas Rodríguez se había comprometido a terminar las obras de los oficios de la ermita de San Antonio por 8.000 ducados, en AGS, TMC, leg. 3764 (17-X-1636); AHPM, pr. 6365, f. 214 r.º (10-III-1637); y pr. 6366, f. 602 (15-IX-1638). Mondéjar, tal vez trabajando para éste, cobró más de 20.000 reales desde por lo menos el mes de agosto de 1636 por las obras de albañilería, en AHPM, pr. 5575, f. 123 (5-VIII-1636), f. 230 (11-IX-1636), f. 446 (15-XI-1636); pr. 5576, f. 348 (9-IV-1639), fs. 404 v.º-405 (20-V-1637), f. 530 v.º (4-VII-1637) y f. 585 (18-VII-1637). Domingo de

sus extremos— tiene su precedente inmediato en las que se habían levantado poco tiempo atrás en torno a la sala de las burlas de San Bruno. En el caso de San Antonio estas crujiás alcanzaron mayor porte arquitectónico por la distribución de sus alzados y por las cuatro torrecillas con chapiteles que se construyeron en sus extremos y ángulos.

Ahora bien, lo que más llama la atención es la propia existencia de unas dependencias para el servicio del rey dentro del Sitio del Buen Retiro. Ello fue motivado quizás por la concepción civil —diríamos casi palaciega— que acompañó al carácter religioso que tuvieron estos edificios en sus orígenes. Aunque el núcleo del piso principal estuviera ocupado por la capilla de la ermita, la división interna de éste y del piso bajo ofrecía buenas y espaciosas habitaciones, incluidas sendas galerías al norte y al sur, para el acomodo de las personas reales¹³⁵. Además el foso ajardinado y las piezas bajas aseguraban un magnífico resguardo de la canícula veraniega.

El año 1637 iba a traer importantes cambios para esta ermita. Por un lado, un nuevo decreto real de 18 de junio dio luz verde al pago de las cantidades atrasadas a Carbonel y a la ampliación de su presupuesto en 28.000 reales más para fabricar cuatro chimeneas de jaspe y para cubrir con pizarra el chapitel principal y los cuatro miradores¹³⁶. El chapitel que se puede apreciar en el plano de Texeira (fig. 56), tras superar los citados miradores, nacía a partir de un tambor octogonal abierto con ventanas que iluminaban la capilla de la ermita. No menos relevante, por otra parte, fue la excavación de un estanque de caprichosa planta alrededor de la ermita y sus oficios. Fue la consecuencia inmediata de la construcción del nuevo estanque grande y de la llegada de un importante caudal de agua a través de un canal artificial. Sus ocho alvéolos fueron vaciados por el ya citado Lucas Rodríguez en la primera mitad de ese año, bajo la atenta mirada del maestro mayor¹³⁷. Casi al mismo tiempo los fontaneros Esteban Fernández y Juan Medal construyeron una noria

Cialceta entregó dieciocho rejas de hierro para las posadas de los oficios por un valor de 1.000 reales, en AHPM, pr. 5575, f. 579 (23-XII-1636).

¹³⁵ Damos por original del siglo XVII, la distribución interna que representan dos plantas firmadas por el arquitecto francés Jaime Marquet, en AGP, planos 4437 y 4438, publicadas, en TOVAR MARTÍN, 1989, pp. 20-21 y 32-33.

¹³⁶ Las cartas de pago de la primera contrata se fueron solapando con las que le fueron abonando los 28.000 reales, divididos en tres partes, por los nuevos trabajos, en AHPM, pr. 6365, f. 555 r.º (30-VI-1637), f. 625 r.º (11-VIII-1637), f. 747 r.º (19-X-1637); pr. 6366, f. 426 (6-VII-1638) y f. 549 (25-VIII-1638).

¹³⁷ AHPM, pr. 6365, f. 494 (26-V-1637). Tuvo que emitirse un nuevo decreto real, fechado el 6 de abril de 1638, para que Carbonel recibiera 9.000 ducados más como compensación de la obra del estanque que también estuvo a su cargo. La carta de pago por la mitad de esta cantidad, en AHPM, pr. 6366, f. 743 (9-XI-1638).

en las cercanías de San Antonio¹³⁸.

Las obras de embellecimiento no pararon aquí. La llegada del agua permitió mejorar el sistema de riego de los jardines del foso con nuevos encañados y llaves¹³⁹. Pero lo más sorprendente de todo es que en los muros que formaban este foso se llegaron a excavar hasta diez grutas que contaban con sus propios pilones de agua¹⁴⁰.

En San Antonio de los Portugueses precipitaron de forma majestuosa algunas experiencias planteadas a menor escala en otras ermitas del Sitio. De entrada decir que fue configurada como una unidad independiente, delimitada por el canal polilobulado que la circundaba (fig. 56). Sus únicos puntos de conexión con el resto del parque fueron el arroyo grande y una larga avenida flanqueada por álamos que llegaba hasta la calle de Alcalá a través del estanque grande. La posición elevada sobre uno de los cerros que rodeaban el olivar de San Jerónimo fue aprovechada para plantear un gran chapitel de pizarra que se erigía en un auténtico punto de referencia, como se puede apreciar en la vista de Jusepe Leonardo. Carbonel salvó la dificultad estructural que significaba apoyar un chapitel de estas características sobre una planta centralizada y regular, reforzando el núcleo de su construcción con unos machones de piedra que nacían del basamento del edificio. Una solución que en buena medida significaba una actualización “castiza” de la estructura anular de la Torre de la Parada. De esta forma el peso del chapitel nunca se transmitiría al resto del edificio, permitiendo la apertura de una capilla iluminada directamente por la luz de la linterna —pues no nos consta que su bóveda interior fuera encamonada— y de unas habitaciones amplias y regulares alrededor de ella. A nuestro entender fue una de las peculiaridades más relevantes que definieron este edificio, su perfecta armonía a la hora de conjugar su función religiosa con la propiamente residencial.

Esta última fue mejorada con las construcción de los oficios junto al edificio principal. Su planta regular, en forma de “U”, y su estructura arquitectónica —en la que no faltaron los chapiteles— facilitaron su integración en este conjunto. Por último llamar la atención sobre esta especie de jardín cerrado, en negativo, configurado en el foso de la

¹³⁸ Dentro de un contrato que incluía la construcción de dos norias más en el estanque grande, como veremos más adelante. Las cartas de pago, en AHPM, pr. 6365, f. 225 v.º (13-III-1637), 401 v.º (2-V-1637), f. 643 r.º (15-VIII-1637); y pr. 6366, f. 59 (13-II-1638).

¹³⁹ Por este trabajo de fontanería Juan del Río recibió 25.900 reales, en AGS, TMC, leg. 3764 (17-III-1640).

¹⁴⁰ El responsable de su excavación pudo ser Daniel Morán, quien recibiría 5.000 reales por vaciar la tierra de los cuadros y grutas de la ermita. Juan de Caramanchel y Juan Sánchez cobraron 9.200 reales por la obra de albañilería, mientras que al cantero Eugenio Montero se le abonaron 1.750 reales, entre otras cosas, por tallar diez piedras para sus pilones. La tres libranzas, en AGS, TMC, leg. 3764 (17-III-1640).

ermita. Aunque su disposición recuerda el aprovechamiento que se hizo del que rodeaba el palacio del Pardo, su construcción *ex novo* constituiría uno de los rasgos manieristas más elocuentes del Buen Retiro. Su primitiva función defensiva que aislaba el edificio de cualquier peligro exterior fue reconvertida en un espacio de ocio y disfrute en el que no faltaron la belleza de las cuerdas y grutas. La paradoja se hacía más evidente al comparar este foso seco, con las formas caprichosas del canal que rodeaba el exterior de la ermita.

6. EL ESTANQUE GRANDE.

El otro polo de esta expansión, ya mencionado varias veces, fue el estanque grande. Es muy probable que la decisión de fabricar este recinto naciera como consecuencia del reventón producido en una de las albercas de los miradores del Prado¹⁴¹. Como sucediera con el arroyo chico, la construcción de esta obra, de un tramo del arroyo y de las respectivas inclusas estuvo a cargo de Cristóbal de Aguilera¹⁴². Tuvo que movilizar a varias cuadrillas de operarios para excavar los 280 metros de largo por 126 de ancho que medía el estanque, con una profundidad aproximada de 1,12 metros, todo ello sin contar el grosor de los muros de mampostería que lo delimitaban. En pocos días escrituró la fabricación de medio millón de ladrillos, un tercio colorados y el resto rosados; la saca y acarreo de cientos de cargas de piedra procedente de las canteras vallecanas; y la construcción de varias caleras¹⁴³.

Los trabajos de extracción de la tierra transcurrieron lentamente hasta el mes de marzo de 1637. Para entonces quedaba todavía mucha por sacar¹⁴⁴, sólo se había

¹⁴¹ La secuencia cronológica de los acontecimientos no está muy clara. Recordemos que la alberca se rompió el día de San Pedro de 1636. La primera libranza recibida por su contratista está fechada el 20 de julio de ese mismo año, pero por una carta de pago sabemos que la escritura de obligación —hoy desaparecida— se otorgó ante el escribano Diego de Cárdenas el 27 de mayo. Según estas fechas no existiría relación alguna entre los dos hechos, a no ser que la cita del contrato fuera errónea. Y es posible que ésta sea la razón, ya que no es habitual que la primera libranza se realizara casi dos meses después de cerrar el contrato. Lo normal era que la primera paga se realizara al tiempo de firmar éste. Las fechas de las obligaciones para la adquisición de materiales invitan a pensar lo mismo. Por ejemplo, la fabricación de los ladrillos —que iban a ser empleados a millares— no se acordó hasta el 6 de agosto, pocos días antes de contratarse las primeras caleras.

¹⁴² Debía de ser abonado en tres pagas de 6.000 ducados durante la construcción del mismo y una última al estar terminado. Las tres primeras libranzas, en AGS, TMC, leg. 3764 (20-VII, 20-IX y 22-XI-1636).

¹⁴³ Antonio León se obligó a entregar para el mes de octubre 300.000 ladrillos, en AHPM, pr. 6153, fs. 296-297 (6-VIII-1636). El resto del pedido fue comprometido por Sebastián de Oliva, en ídem, fs. 300-301 r.º (9-VIII-1636). Nos ahorramos las referencias sobre los pagos efectuados por este concepto, así como las obligaciones por la piedra y las caleras.

¹⁴⁴ En esta primera fase de la obra trabajaron los sacadores Miguel Esteban, Juan Sánchez, los hermanos Miguel y Alonso Sáez, José de Sanabria, Diego Gómez, Antón del Río, Juan de Revilla, Gabriel

completado la albañilería de un muro largo y una traviesa¹⁴⁵; y lo peor de todo, Aguilera se veía incapaz de rematar la obra con las condiciones pactadas un año antes. Se tuvo que negociar una nueva financiación y se otorgó una segunda escritura en la que el contratista se obligó a terminar el estanque y la cantería de sus tres islas para el mes de mayo de 1637¹⁴⁶. Todo ello debería hacerse siguiendo la traza y disposición de Alonso Carbonel¹⁴⁷.

A finales de la primavera de 1637, mientras se ultimaban estos trabajos, se decidió la construcción de unas norias. Primero fueron tres, dos en el estanque grande y una tercera junto a la ermita de San Antonio, a la que ya nos hemos referido¹⁴⁸; poco tiempo después el rey ordenó que se levantaran dos más en el otro extremo del estanque. Las cinco fueron financiadas por el secretario Diego Suárez. Habría que esperar hasta el 15 de marzo de 1638 para que Cristóbal de Aguilera contratara la construcción de seis pescaderos y de las cuatro torrecillas que habrían de cubrir las citadas norias según las

Nuño y Gaspar Vandale. Aproximadamente recibieron casi 80.000 reales en multitud de cartas de pago repartidas, en AHPM, pr. 6153, 6752, 5123 y 5124. La mayoría de los maestros no pudo cumplir los plazos prefijados debido a las inclemencias del tiempo y a la dificultad del trabajo. Por cierto que Juan de Ramesdicq no trabajó en esta obra porque se hallaba muy ocupado allanando el Prado Alto de San Jerónimo para situar la plaza que se levantaría en aquel lugar para celebrar las fiestas en honor de la princesa de Carignano.

¹⁴⁵ Juan de Santiago se había obligado a realizar la obra de albañilería y mampostería del paredón largo situado junto a la ermita de San Bruno, en AHPM, pr. 6153, fs. 310-311 (17-VIII-1636). La pared traviesa del sur estuvo a cargo de Santiago de Benavente, en ídem, fs. 312-313 v.º (17-VIII-1636). Ambos se obligaron a favor de Cristóbal de Aguilera.

¹⁴⁶ El problema no parecía ser la cantidad pactada sino la forma de pago. En el primer contrato se había decidido pagar los 35.500 ducados del costo total de dos maneras: 11.500 en efectos pagaderos a un año y 24.000 ducados en efectivo, en cuatro partes, la última al estar rematada la obra. El problema estribó en que los efectos eran difíciles de cobrar y más aún de endosar a los maestros que trabajaban para Aguilera, por lo que el contratista tuvo que afrontar las obras de todo un año con sólo 18.000 ducados. Con la nueva escritura Aguilera se comprometió a terminar la obra pactada un año antes, más la cantería de las tres islas. A cambio se le abonarían en efectivo los 17.500 ducados que le faltaban por cobrar, en tres pagas, en AHPM, pr. 6752, fs. 69-70 (25-III-1637). La primera paga de 6.000 ducados, en AHPM, pr. 6365, f. 349 v.º (12-IV-1637). La segunda de 5.750 ducados, en ídem, f. 483 (17-V-1637). Con anterioridad Eugenio Montero se había obligado con Aguilera a labrar y asentar toda la cantería de las impostas de las tres islas del estanque grande, en AHPM, pr. 6153, fs. 405-406 (23-XII-1636). Recibió varias pagas, en AHPM, pr. 6752, f. 95 r.º (27-IV-1637), f. 111 r.º (26-V-1637), f. 124 r.º (14-VI-1637), f. 175 v.º (31-VIII-1637), f. 196 r.º (31-X-1637). Por la cantería de los puentes que unían las islas recibió 3.000 reales, en ídem, f. 201 v.º (16-XI-1637).

¹⁴⁷ Aguilera pactó una nueva tanda de contratos de obligación con varios maestros. Juan de León se obligó a rematar la albañilería de los paredones y de las tres islas; y a echar el nuégado al lecho del estanque, en AHPM, pr. 6752, fs. 78-79 (29-III-1637). A finales de octubre de ese mismo año ya tenía recibidos 50.000 reales por estos conceptos. Sacadores como Miguel Esteban renovaron sus contratos trabajando a lo largo de 1637.

¹⁴⁸ Las tres primeras norias estuvieron a cargo del pocero Esteban Fernández y del fontanero Juan de Medal, por las que cobraron diversas cantidades, en AHPM, pr. 6365, f. 225 v.º (13-III-1637), f. 401 v.º (2-V-1637), f. 643 r.º (15-VIII-1637); y pr. 6366, f. 59 r.º (13-II-1638). Las otras dos fueron levantadas por Fernando Rodríguez y Pedro Hernández, en AHPM, pr. 6365, f. 667 v.º (25-VIII-1637), f. 798 r.º (20-XI-1637).

trazas, perfiles, alzados y condiciones firmadas por Alonso Carbonel¹⁴⁹. Estas últimas, a decir de este documento, estaban situadas en las esquinas, sin acceso directo al estanque, tal y como se puede apreciar en el plano de Texeira (fig. 55). Los seis pescaderos quedaron intercalados entre éstas: dos en cada lado largo y uno en cada tramo corto.

A partir de esa fecha Aguilera fue repartiendo las obras de albañilería y carpintería de estos edificios a un largo elenco de maestros. En una primera tanda, en mayo de 1638, contrató la terminación de dos norias o atarazanas —como también se las llama en los documentos— y la fabricación de cuatro pescaderos¹⁵⁰. Como sucediera tantas veces en el Buen Retiro, se repitieron los vaivenes a la hora de tomar las decisiones relacionadas con la arquitectura. Al parecer uno de los pescaderos fue derribado al poco de empezarse su construcción porque se acordó hacerlo de otra forma¹⁵¹. Los otros cuatros edificios se empezaron a construir antes de terminar el mes de julio¹⁵². No tardaron en comenzarse los trabajos de carpintería de las armaduras, que soportarían los chapiteles de pizarra¹⁵³, y

¹⁴⁹ AHPM, pr. 6752, fs. 304-307 r.º (15-III-1638).

¹⁵⁰ El maestro de obras Francisco del Valle se encargó de edificar para mediados de junio el pescadero del lado norte y a rematar la noria más cercana de la esquina noroeste, junto a la ermita de la Magdalena, en AHPM, pr. 6752, fs. 334-335 (4-V-1638). Recibió 20.000 reales en diecisiete cartas de pago, casi semanales, en AHPM, pr. 6752, 6753 y 6754. Para la misma fecha Juan de Trujillo se obligó con Aguilera a levantar el pescadero de enfrente y a terminar una de las norias de este lado sur, en AHPM, pr. 6752, fs. 336-337 (8-V-1638). Tenemos recogidas quince cartas de pago por un valor de 17.000 reales, en AHPM, pr. 6752 y 6753. A Juan Fernández se le dieron las obras de dos pescaderos que tenía que terminar para finales de junio, probablemente los del lado oriental, en AHPM, pr. 6752, fs. 338-339 (18-V-1638). Por los que recibió por lo menos 16.000 reales, en AHPM, pr. 6752 y 6753.

¹⁵¹ Aguilera fue compensado por este derribo con 3.429 reales y 14 maravedíes, salidos del peculio de Cortizos por lo que pudo tratarse del pescadero más cercano a la ermita de San Bruno, en AHPM, pr. 6366, f. 380 (15-VI-1638).

¹⁵² Lucas Crespo contrató un pescadero del lado oeste, tal vez el más cercano a la Magdalena; y el remate de una noria, la otra del tramo norte, que tendría que dar terminados para mediados de agosto, en AHPM, pr. 6752, fs. 381-382 (8-VII-1638). Cobró por ello no menos de 19.000 reales en varias cartas de pago, en AHPM, pr. 6752 y 6753. Los dos restantes quedaron en manos de Pedro Martínez y su colaborador Alonso Palomeque, en AHPM, pr. 6752, fs. 389-390 (22-VII-1638). Tenemos recopilados una docena de pagos por un valor de 14.000 reales, en AHPM, pr. 6752 y 6753.

¹⁵³ Juan García Barruelos concertó con Aguilera cubrir de plomo y pizarra los diez chapiteles de los pescaderos y las norias por un montante total de 30.000 reales, en AHPM, pr. 6366, fs. 495-496 r.º (30-VII-1638). El maestro de carpintería Juan Bautista de Guzmán se obligó a labrar y rematar los chapiteles de tres pescaderos —los contruidos por Valle, Fernández y Crespo— *como lo muestra el alçado y traça de Alonso Carbonel* y a satisfacción del citado García Barruelos, en AHPM, pr. 6753, fs. 13 v.º-14 (30-VIII-1638). Recibió por ellos 3.000 reales, en ídem, f. 63 r.º (25-IX-1638) y f. 641 r.º (30-V-1639). Este mismo maestro contrató la armadura de dos norias, en ídem, fs. 230-231 r.º (30-VIII-1638). Una carta de pago por este concepto, en ídem, f. 641 v.º (30-V-1639).

En Simón de la Vega recayó la construcción de los chapiteles de los otros tres pescaderos, en AHPM, pr. 6753, fs. 17-18 r.º (30-VIII-1638). Se le abonaron por ellos 3.000 reales, en ídem, f. 96 r.º (9-X-1638) y fs. 669 v.º-670 r.º (26-VI-1639). También antes de terminar el año contrató la ejecución de la armadura de la noria que había construido el maestro de obras Juan de Trujillo, en ídem, fs. 231 v.º-232 (30-XII-1638). Por la que recibió otros 3.000 reales, en ídem, f. 515 (18-II-1639) y f. 577 r.º (5-IV-1639). La

otras obras menores¹⁵⁴.

Así pues en el estanque grande del Buen Retiro nos encontramos con dos tipologías arquitectónicas muy parecidas, los pescaderos y las norias o atarazanas. Los primeros contratados, por Aguilera en marzo de 1638, no difieren en nada de lo que podemos ver en la estampa de Louis Meunier (fig. 73). Se construyeron con el habitual ladrillo sobre una *suela* de piedra de apenas 28 centímetros. De este mismo material eran las esquinas y tal vez unos recuadros que se distribuían sobre los vanos. Su arquitectura estaba formada por tres módulos: el central, de planta cuadrada sobre el que cargaba un estilizado chapitel empizarrado; y los laterales, de menor tamaño y con sus armaduras a tres aguas. Su recoleta arquitectura, casi de miniatura, se completaba con unos balcones abiertos en la fachada que miraba al estanque. Unos bellísimos miradores, además de puestos de pesca, para seguir los acontecimientos que se desarrollaban en sus aguas¹⁵⁵.

Las cuatro norias se levantaron de planta cuadrada en las esquinas del estanque. En su interior debían de encontrarse las ruedas que, movidas por la fuerza animal, abastecían el riego de los jardines próximos¹⁵⁶. En sus fachadas se puede apreciar la misma combinación de materiales vista en los pescaderos con la única diferencia de unas puertas de gran anchura coronadas en su parte superior por un vano semicircular *cuajado de verjas*¹⁵⁷. Medían 12 pies de alto (3,36 metros) por 10,5 de ancho (2,94 metros), lo suficiente para facilitar la entrada de las embarcaciones. Y es que a partir de 1638 estos edificios se denominan atarazanas en la documentación, lugares donde se recogía la pequeña flotilla que surcaba las aguas del estanque. Sus fachadas principales miraban al estanque. En el caso de la atarazana que Lucas Crespo y Juan de Caramanchel

armadura de la última noria estuvo a cargo del maestro carpintero Gabriel García, en ídem, fs. 550-551 (6-III-1639). Cobró por ello, en ídem, f. 554 v.º (22-III-1639) y f. 634 v.º (15-V-1639).

¹⁵⁴ Francisco Limón fabricó todas las puertas y ventanas de los diez edificios, en AHPM, pr. 6366, f. 470 (15-VII-1638). Una carta de pago de 11.200 reales por su trabajo, en AHPM, pr. 6367, f. 60 v.º (25-I-1639). Al parecer no alcanzó a terminar todo el encargo, por lo que Aguilera le denunció ante un alcalde de Corte. La cosa no fue a más gracias a un acuerdo entre ambas partes, en AHPM, pr. 6809, f. 164 (24-VI-1639). Tal vez por ello Juan Aguado y Juan Barragán se obligaron con Aguilera a realizar las puertas y el ventanaje de las atarazanas, en AHPM, pr. 6753, fs. 860-861 (24-X-1639). Dos cartas de pago, en ídem, f. 870 r.º (8-XI-1639) y f. 911 r.º (21-XII-1639). Domingo de Cialceta fundió los dieciocho balcones de los pescaderos, a razón de tres para cada uno. Una carta de finiquito de 4.000 reales por su trabajo, en AHPM, pr. 6809, fs. 73 v.º-74 (8-IV-1639).

¹⁵⁵ Aunque no existen noticias históricas que se refieran a esta práctica, está documentada la suelta de peces vivos en las aguas del estanque en, por lo menos, dos ocasiones, en AHPM, pr. 6516, f. 940 v.º (14-IV-1638) y f. 1056 v.º (20-V-1639).

¹⁵⁶ Pocas dudas ofrece la libranza de 1.940 reales a favor de Gregorio Muñoz por hacer las ruedas de las norias del estanque grande y ermita de San Antonio, en AGS, TMC, leg. 3764 (14-VI-1638).

¹⁵⁷ Así se describe la parte alta de los portones de entrada a las atarazanas en el contrato de sus

construyeron junto a la ermita de San Bruno se especifica que serviría para recoger los barcos de los arroyos y del estanque, además de vivienda para el barquero¹⁵⁸.

Pero si hay un aspecto que domina el “paisaje” arquitectónico del estanque (fig. 73), fue éste, sin duda, el de sus erguidos chapiteles. Las diez agujas se levantan sobre alzados y trazas delineados por Alonso Carbonel, como se repite con insistencia en las escrituras ya citadas. Como tuvimos ocasión de resaltar en la ermita de San Antonio, el maestro mayor del Retiro demostró ser un consumado constructor de estas estructuras leñosas, haciendo bueno quizás los conocimientos geométricos adquiridos al lado de su padre en el trabajo de la carpintería de lo blanco. Las condiciones delatan la competencia del manchego a la hora de fortificar con jabalcones el primer cuerpo de las armaduras, en el que se abrían cuatro ventanillas, que debían de soportar el peso de la linterna y la aguja, amén de sus recubrimientos de plomo y pizarra. Sea como fuere sacó un gran partido a esta “importación” tan española al emplearlas en edificios de pequeña envergadura, del que pasaban a formar parte de su propia silueta hasta fundirse con ellos.

Al mismo tiempo que se desarrollaban estos trabajos arquitectónicos, las obras del estanque propiamente dicho siguieron su curso no sin algunos problemas. El trabajo de Aguilera no satisfizo los deseos de Olivares y su arquitecto. Tras un peritaje ordenado por el valido, cuyas circunstancias desconocemos, la hacienda real presentó una demanda contra el contratista ante el alcalde de Corte Antonio de Valdés por el supuesto daño que había sufrido como consecuencia del elevado coste de la obra, más allá del convenido; y por los defectos que presentaba¹⁵⁹. Las dos partes negociaron un acuerdo según el cual se decidió –de forma sorprendente— que Aguilera se encargara de la obra del primer tramo del arroyo de unos 1.000 pies de longitud. El maestro se veía obligado a tomarla a los precios más bajos convenidos en otras ocasiones y a plantear una baja de 13.000 ducados sobre la tasación final¹⁶⁰. Coincidiendo con este acuerdo se le pagaba una deuda de 12.000 ducados con la venta de un oficio de tasador de los procesos de los consejos y tribunales, vacante por el traslado de su anterior titular Francisco González de Mendoza¹⁶¹. En

puertas y ventanas, en AHPM, pr. 6753, fs. 860-861 (24-X-1639).

¹⁵⁸ En el texto de una libranza, en AGS, TMC, leg. 3764 (15-I-1639). Cristóbal de Aguilera cobró 1450 ducados por, entre otras cosas, unas demasías que hizo para las viviendas de las cuatro norias, en AHPM, pr. 6367, fs. 951-952 (28-XI-1639).

¹⁵⁹ Toda la información que conocemos está recogida de una cédula real, en AGP, CR, t. XIII, fs. 241 v.º-242 r.º (4-VII-1638).

¹⁶⁰ *Ibidem*.

¹⁶¹ AHN, Consejos, leg. 13.198, exp. 168 (20-VI-1638).

definitiva, una solución draconiana que delata la presencia del maestro mayor, acostumbrado a este tipo de tratos. Nada se anota sobre los defectos detectados ni sobre sus posibles reparaciones. De esta manera un problema se tapaba con un nuevo concierto que no hizo, como enseguida veremos, más que agravar la situación del contratista.

Sin entrar a valorar estos incidentes, lo que parece claro es que la estrella de Aguilera empezaba a palidecer. Recordemos que su irrupción en la fábrica del Retiro se había producido en 1633 mediante una importante baja sobre los precios convenidos en los conciertos. Una práctica que se hizo habitual en los años sucesivos y que tuvo que verse agravada por la falta de liquidez que sufría la hacienda real. El pago en efectos, muchas veces imposibles de cobrar, fue ahogando su capacidad de afrontar las obligaciones. Esta falta de disponibilidad debió de favorecer la participación de Carbonel en los contratos de las ermitas de San Bruno y San Antonio, amén del Casón. Quizás no por casualidad este litigio con Aguilera coincide con la rescisión del concierto de la obra del convento de Loeches consumada en abril de ese mismo año. Recuérdese que fue el origen de un largo pleito motivado por la negativa del maestro a pagar una baja de 8.000 ducados planteada en la escritura de obligación.

Volviendo al estanque, decir que existen algunas dudas sobre la disposición original de sus islas y puentes. Como ya vimos en el contrato de cantería de Eugenio Montero, éste se obligó a tallar las impostas de tres islas. Cuando a primeros de 1638 se decidió el derribo de la vieja cerca, se anota con claridad que ésta nacía desde el *puente que divide el estanque por la mitad*¹⁶². Pocos días antes Aguilera cobraba 5.000 reales por las demasías que habían supuesto los cuatro puentes que servían para pasar a las islas¹⁶³, seguro que los mismos que construía el maestro carpintero Gregorio de Ribas¹⁶⁴. Con estos datos se podría reconstruir la parte central con tres islas —más o menos alineadas— comunicadas entre sí por unos puentes que permitían el acceso hasta las riberas dividiendo el estanque en dos partes. Sin descartar que estas pasarelas de madera fueran móviles, pudiéndose quitar y poner en función de las necesidades creadas.

Tal vez con el tiempo éstas aconsejaron despejar el centro del estanque. El 7 de enero de 1640 el maestro de obras Cristóbal de Medina se obligaba con Alonso Carbonel a derribar hasta los cimientos la isla que miraba a la ermita de San Bruno, así como los

¹⁶² AHPM, pr. 6752, fs. 236-237 (22-I-1638).

¹⁶³ AHPM, pr. 6365, f. 873 (22-XII-1637).

¹⁶⁴ Cobró 1.000 reales por los cuatro puentes que tenía que hacer en el estanque grande, en AHPM,

sillares y tizones de dos puentes que le daban servicio¹⁶⁵. Cuatro meses después los mismos protagonistas acordaban deshacer la segunda isla¹⁶⁶. En ambos casos se le conminaba a dejar bien limpio el fondo del estanque, hasta llegar a su nuégado, para no embarazar así la navegación de barcos y navíos. Este pudo ser el motivo último de la supresión de las islas y los puentes: favorecer una actividad lúdica que pronto iba a contar con embarcaciones de dimensiones considerables¹⁶⁷. El estanque quedó tal y como se aprecia en el plano de Texeira (fig. 55), con una sola isla atravesada por dos caminos que se cruzaban en el centro, quizás en la fuente de mármol que fabricó Bartolomé Sombigo en 1649¹⁶⁸.

Aumentado con creces el sistema hidráulico pronto se vio la necesidad de crear un nuevo oficio en el Sitio. El 21 de abril de 1638 Fernando Rodríguez fue nombrado fontanero del Retiro con la obligación de gobernar el repartimiento de todas sus fuentes y de las dos conducciones, alta y baja, que desde el viaje exterior aportaban sus aguas a las arcas interiores¹⁶⁹. El nuevo depositario de las llaves tendría la obligación de residir en el Sitio. Disfrutaría para ello de casa, médico y botica, amén de un sueldo de seis reales diarios abonados a medias por el rey y el municipio.

Las obras en el entorno del estanque continuaron en 1638. Aguilera se hallaría entonces trabajando en el primer tramo —unos 1.000 pies hasta el primer codo— del canal artificial, denominado *arroyo grande* en la documentación y *rio grande* en el plano de Texeira (fig. 56). Para construir sus muros de contención contrató grandes cantidades de

pr. 6752, f. 268 r.º (5-II-1638).

¹⁶⁵ AHPM, pr. 6810, fs. 14-15 r.º (7-I-1640).

¹⁶⁶ Ibidem, f. 491 (20-IV-1640).

¹⁶⁷ Muchas y variadas son las noticias referentes a la flotilla de embarcaciones que se formó en el Buen Retiro. Algunas de ellas fueron fabricadas por el carpintero o maestro de marinería Francisco Ximénez, como dos barcos, uno hechura de bergantín y otro de falúa, que construía en mayo de 1638, en AHPM, pr. 6366, f. 272 v.º (8-V-1638) y f. 348 r.º (31-V-1638). Casi al mismo tiempo el capitán Gerardo Coen, residente en esta Corte, recibía dos cartas de pago por el apresto de otro, en ídem, f. 322 r.º (26-V-1638) y 351 v.º (3-VI-1638). En mayo de 1639 llegaron las seis góndolas enviadas desde Nápoles por el duque de Medina de las Torres, según las CARTAS, t. XV, p. 261 (24-V-1639). Sirvieron como modelo para que Ximénez fabricara otras tantas góndolas que fueron pintadas conforme a las que han venido de Nápoles por Juan de Solís y Juan Bautista Santolus, en AHPM, pr. 6367, f. 345 r.º (31-V-1639), f. 355 (6-VI-1639). Con las embarcaciones italianas llegaron marineros avezados en su manejo como Juan Bautista Burdo, patrón de la góndola del rey con una tripulación de quince hombres; y Carlos Lorenzo, capitán de los catorce marinos que gobernaban la del príncipe Baltasar Carlos, en AHPM, pr. 6367, fs. 436 v.º-437 r.º (12-VII-1639). Más llamativa aún es una noticia relativa a la preparación de prototipos a escala de nuevos barcos que serían probados en las aguas del estanque. Así en abril de 1639 se adquirían cuatro carretadas de madera de chopo para fabricar un *modelo de cierto genero de navios que se tratan de introducir en el Mar oceano*, en AGS, CySR, leg. 310, f. 12 (28-IV-1639).

¹⁶⁸ Las libranzas de los pagos, en AGS, TMC, leg. 3766 (20-XI, 15 y 29-XII-1649).

piedra de las canteras del Henares¹⁷⁰. Poco después se encargaba al maestro de obras Jusepe de Praves su continuación hasta la citada ermita, con una longitud de unos 4.100 pies que fueron valorados en 51.000 ducados¹⁷¹. Asimismo se le encomendó la construcción de unas atarazanas, que debieron ser las que se ubicaban en la parte alta del mismo, muy cerca del estanque. A finales de 1639 Juan de Caramanchel trabajaba en el vaciado de un segundo brazo del arroyo grande que dejó aislado un pedazo de tierra junto a San Antonio¹⁷².

Al mismo tiempo que se desarrollaban estos trabajos se inició el ordenamiento de las nuevas tierras incorporadas al Sitio. Como sucediera en el ensanche norte, las especies arbóreas iban a protagonizar esta articulación, si bien en esta ocasión ordenadas en grandes avenidas que conducían y flanqueaban los nuevos hitos del parque. En los primeros días de 1638 Cristóbal de Aguilera se obligaba a vaciar la tierra acumulada en las tres calles que rodeaban el estanque¹⁷³. No tardó en allanarse el terreno y en abrirse las zanjás que iban a recibir la plantación de los álamos, que, en doble hilera, cerrarían su contorno¹⁷⁴. Para ello se acarrearón al Sitio cientos de estos árboles, de mediano y gran tamaño, arrancados de otros lugares de la Villa y sus alrededores¹⁷⁵. Estas operaciones estuvieron supervisadas por el jardinero sevillano Juan de Ribera. Un año después se repetían estas labores en las riberas del arroyo grande¹⁷⁶.

¹⁶⁹ La escritura de obligación del nuevo oficio, en AHPM, pr. 5850, fs. 253-254 (21-IV-1638).

¹⁷⁰ Contratada a seis cuadrillas de sacadores de piedra, en AHPM, pr. 6752, fs. 352, 354-358 (15-VI-1638) y f. 359 (16-VI-1639).

¹⁷¹ Por las libranzas y cartas de pago posteriores sabemos que la escritura de obligación —hoy perdida— fue otorgada el 26 de agosto de 1638, ante el escribano Diego de Cárdenas. Algunos pagos se encuentran, en AHPM, pr. 6366, f. 573 (4-IX-1638) y f. 781 r.º (30-XI-1638); y AGS, TMC, leg. 3764 (26-V, 5 y 24-IX-1638).

¹⁷² Con un coste de 17.000 ducados según las libranzas, en AGS, TMC, leg. 3764 (16-XI y 17-XII-1639).

¹⁷³ La escritura de obligación no ha llegado a nuestros días. Conocemos la fecha de su firma por las cartas de pago otorgadas en fechas sucesivas por este concepto, en AHPM, pr. 6366, fs. 132 y 135 v.º (17-III-1638) y f. 195 (10-IV-1638).

¹⁷⁴ De las zanjás se ocuparon Francisco Francés y Hernando Rodríguez, según respectivas cartas de pago, en AHPM, pr. 6366, f. 179 v.º (30-III-1638) y f. 803 v.º (3-XII-1638); y AGS, TMC, leg. 3764 (1-VII y 31-X-1639 y 14-II-1640).

¹⁷⁵ AHPM, pr. 6366, f. 172 r.º (30-III-1638); y AGS, TMC, leg. 3764 (30-I y 26-XI-1639 y 13-VIII-1640).

¹⁷⁶ Un tramo estuvo a cargo de los hermanos Juan y Jerónimo Bravo, en AHPM, pr. 6367, fs. 864 v.º-866 r.º (9-XI-1639); y AGS, TMC, leg. 3764 (3-X-1639, 10-I-1640 y 27-IX-1645). Jusepe de Praves se ocupó de allanar las calles que flanqueaban el arroyo, en AGS, TMC, leg. 3764 (5-X y 21-XII-1639).

CAPÍTULO XIII. ARQUITECTURA AL SERVICIO DE LA FIESTA.

En sus primeros años de existencia el nuevo palacio del Buen Retiro conoció una serie de construcciones concebidas para albergar las fiestas y espectáculos organizados por la Monarquía española. A pesar de que los tiempos que corrían no eran los más apropiados para esta naturaleza de dispendios, desde la inauguración de su plaza principal se invirtieron grandes sumas de dinero —la mayoría de las veces procedentes de las arcas municipales— para acondicionar sus instalaciones o para crear otras nuevas que sirvieran para acoger con comodidad este tipo de acontecimientos. En cierto modo, estos edificios suplantaron a otros recintos de la capital, como su plaza mayor, que tradicionalmente servían de marco para su desarrollo.

En el origen último de este impulso edilicio para la fiesta estuvo la conocida afición de Felipe IV a toda clase de juegos ecuestres, toros, máscaras y representaciones teatrales que le alejaban de esa especie de proverbial melancolía que lo embargó durante largas etapas de su vida. Su entorno más cercano supo complacer con creces este interés creando las infraestructuras necesarias para la organización de estos eventos. En algunos casos el propio don Gaspar de Guzmán, en su afán por controlar todo lo que rodeaba a la familia real, se puso al frente de su supervisión.

No fueron de menor importancia los réditos políticos que se lograron de estos acontecimientos festivos. Si los detractores del valido vieron en ellos un derroche inútil de los recursos del Estado, comprometido en las interminables guerras de Flandes e Italia, los más optimistas aprovecharon su organización para demostrar a sus enemigos la fuerza y el poderío del rey. En este sentido político se pueden entender, en parte, las fiestas organizadas en febrero de 1637 en honor de la princesa de Carignano.

Pero lo que a partir de ahora nos interesa destacar es la participación de Alonso Carbonel, como maestro mayor del Buen Retiro, en la planificación y ejecución de las estructuras edilicias creadas para acoger estas fiestas. En el caso de los edificios del salón de baile y del teatro lo hicieron de forma permanente; mientras que para otros acontecimientos puntuales, como los citados de 1637, de manera efímera.

1. EL CASÓN Y EL COLISEO.

En la misma medida que sucediera con las ermitas de San Bruno y San Antonio de los Portugueses, un decreto de Felipe IV, fechado el 15 de febrero de 1637, permitió que la construcción del *salón*, más tarde conocido como CASÓN, recayera en el maestro mayor del Sitio *por la experiençia que se tiene del cuidado y inteligencia (...) y por la satisfacçion que tengo de su persona*¹. También se apelaba a la *utilidad y beneficio conoçido* que obtendría la hacienda con esta intervención. A Carbonel se le eximía de cualquier responsabilidad personal por contravenir la prohibición expresada en la instrucción. El nuevo edificio se terminaría para finales del mes de enero de 1638 con un presupuesto inicial de 26.000 ducados, librados en cuatro plazos.

Por desgracia no es mucho lo que sabemos sobre este proyecto y menos aún lo que podemos añadir en este estudio. Se han perdido los planos y las escrituras de obligación que el maestro mayor suscribió con los contratistas particulares; y las fuentes gráficas de la época no son muy precisas a la hora de describir el edificio. En el plano de Texeira (fig. 54) apenas se aprecia el alzado del edificio en la división de los jardines colgantes. De poco nos servirá en este caso la vista pintada (fig. 60) por Jusepe Leonardo que, como si de una instantánea se tratara, muestra el edificio sin terminar, cuando todavía no se había cubierto. Sólo nos han llegado dos imágenes del siglo XVIII que algo pueden aclarar sobre cómo era el Casón por aquel entonces: la primera es el dibujo de Domingo de Aguirre (fig. 64) que ya utilizamos para el estudio de las crujiás que envolvían el jardín de la reina; y la segunda es una sección transversal (fig. 74), conservada en la Bibliothèque Nationale de París, que el arquitecto francés Robert de Cotte añadió a su proyecto de ampliación del palacio del Buen Retiro.

Al citado decreto se añadieron unas condiciones muy someras firmadas por Alonso Carbonel que al parecer acompañaban a las trazas y plantas ratificadas por el rey. El nuevo edificio se levantaría en el mismo nivel que los jardines altos de las flores, esto es, en una cota superior a la plaza principal, como se puede notar en el corte transversal de Cotte (fig. 74). Ello en principio significaría que el nuevo salón se articularía a espaldas de la plaza, en estrecha relación con la parte más privada del palacio y sus jardines. De hecho en el solar elegido se hallaba una noria que servía para regar los planteles de este sector y unas

¹ El decreto, firmado en El Pardo, iba dirigido a don Francisco de Prado, secretario de la Junta de Obras y Bosques, en AGS, CySR, leg. 309, f. 255 (5-II-1637), citado con fecha errónea, en LLAGUNO Y AMÍROLA, t. IV, pp. 15-16

grutas que estaban en construcción².

En lo que respecta a esta cercanía al jardín alto, las condiciones de Carbonel aportan dos datos de interés. Dentro de este proyecto estaba prevista la fabricación en mármol de un *requadro para la estatua de Su Magestad* y el asentamiento de unas *fuentecillas* procedentes de la huerta del Condestable en las cuatro esquinas exteriores del salón. En el primer caso se trataría con toda seguridad de la escultura ecuestre de Felipe IV, cuyo bronce fundiría Pietro Tacca en Florencia, pues el decreto que ponía en marcha el Casón se fecha entre el primer y segundo modelo de cera ejecutados para la ocasión. Lo cual podría significar que en un principio el Felipe IV a caballo iba a situarse muy cerca de alguna de sus fachadas, tal vez en conexión visual con el edificio. Como ya se conoce, cuando la estatua llegó a Madrid en 1642 se instaló en el cercano jardín de la reina³. El otro dato relevante es que Carbonel citaba la instalación de unas *fuentecillas* procedentes de la huerta del Condestable en las cuatro esquinas exteriores del edificio.

Por lo demás las condiciones apenas se detienen en esbozar cómo sería la decoración interior del edificio. Se trataba de un magnífico envoltorio arquitectónico para la pieza principal que daba el nombre al mismo, el salón. En el corte transversal del arquitecto francés (fig. 74) se puede apreciar las grandes dimensiones de la bóveda de espejo (11,50 x 20 metros) que cubre este espacio. Hasta llegar a ella se articulaban tres niveles de vanos divididos por cinco ejes verticales en sus lados largos: el inferior, a ras de suelo, con comunicación directa con los jardines; el intermedio con un *balcon que a de dar buelta a todo el salon con sus trabotantes*; y tras superar el entablamento y la cornisa, una hilera de ventanas en las penetraciones de los lunetos. Una estancia pues inundada por la luz procedente de estos vanos.

En los lados cortos de este salón se abrían las puertas *a dos azes* que accedían a dos piezas contiguas. La pegada a la plaza era un espacio distribuidor de reducidas dimensiones, una especie de vestíbulo, que conectaba directamente a través de un pasadizo con las habitaciones reales. También es probable que a partir de alguna de sus puertas se accediera al balcón corrido del salón y a las galerías de la plaza principal.

² AHPM, pr. 6365, f. 245 r.º (17-III-1637) y f. 326 v.º (1-IV-1637). Tal vez esta presencia de una noria sea la causa de las históricas filtraciones de agua que tanto deterioraron el edificio hasta hacer peligrar la conservación de los frescos pintados por Lucas Jordán, como ya señalara PONZ, t. VI, p. 291; y se refiere, en RALLO GRUSS, pp. 64-67.

³ Un repaso de las circunstancias que rodearon a la ejecución de esta estatua ecuestre, en PONZ, t. VI, pp. 274-276; y BROWN Y ELLIOTT, pp. 117-120. Sobre su instalación en la fachada del Alcázar y su regreso a los jardines del Retiro, ver HELLWIG-KONKERTH, pp. 233-241.

Contaba con un sobrio alzado tripartito asociado por dos ejes verticales. Dos cornisas separaban el piso bajo, el intermedio, con dos óculos, y el superior que daba paso a una bóveda semiesférica. Es difícil saber cuando se añadió al Casón el citado pasadizo. En la imagen dieciochesca de Domingo de Aguirre (fig. 64) se aprecia con toda nitidez el arranque del mismo en la esquina de la torre sudeste de la plaza, tal y como lo describe Antonio Ponz⁴. Sus dos niveles nacían en altura para enseguida soterrarse en el inferior bajo la terraza del jardín. Al otro lado del salón se hallaba una pieza más recoleta que recibía a los visitantes que llegaban desde el jardín. Por este lado se accedía a ella tras ingresar por un pequeño pórtico, tal vez columnado, que apenas se aprecia en el corte de Robert de Cotte pero sí en otra sección del Casón del mismo autor. Bajo una media naranja se articulaba el nivel inferior traspasado por tres puertas en cada lado del norte y sur; y el superior con un vano abovedado.

Al exterior la sucesión de las tres cubiertas creaba una notoria jerarquía de volúmenes en torno al tejado a cuatro aguas que protegía el salón de baile. En los acusados desniveles de sus vertientes se abrían las ventanillas de lo que parecían, según la imagen de Aguirre (fig. 64), unas buhardas. Si desde el lado sur ya se apreciaba este juego volumétrico, tal y como lo transmite el plano de Texeira (fig. 54), desde la parte oriental del Sitio este escalonamiento no debía ser inferior a los ojos del visitante procedente del jardín.

Quizás el exterior del Casón fuera uno de los más monumentales que en esta época se podría encontrar en el Buen Retiro. Los vanos que articulaban sus fachadas se combinaban en perfecto orden y simetría con una rica decoración arquitectónica a base de frontones y campos resaltados —los *espejos* que se citan en las condiciones— de cantería. Sólo conocemos en parte el frente que se abría en su lado sur, gracias a los testimonios transmitidos por los citados Texeira (fig. 54) y Aguirre (fig. 64). En la planimetría de aquél se aprecia la galería porticada que se abría a las cuatro cuerdas del jardín del Rey. Sobre ella, tras superar una cornisa de cantería se distinguen con claridad los cinco balcones que se correspondían con el corrido que discurría en su alzado interior. La novedad vino dada por las decoraciones que rodeaban a estos vanos; unos frontones triangulares en la parte superior —tal vez soportados por unas sencillas ménsulas en forma de volutas— y unos resaltes alargados entre ellos. Además en los dos extremos se dispusieron sendas hornacinas que cobijaban esculturas. Finalmente en el nivel superior se

⁴ PONZ, t. VI, p. 294.

repetían los cinco vanos, esta vez en forma de pequeñas ventanas, con sus correspondientes frontones, separadas por los recuadros citados.

Las obras debieron de comenzar poco tiempo después de firmarse el decreto real. A primeros de marzo dos maestros terminaban de limpiar y sacar tierra en el solar donde se iba a levantar el nuevo edificio⁵; y ya en el mes de mayo el propio Carbonel llegaba a un acuerdo con un vecino de El Escorial para el corte y acarreo de nueve vigas de pino de más de quince metros, lo más seguro para la armadura del salón de baile⁶. Poco más se puede añadir a este proceso constructivo. Los trabajos siguieron su curso sin mayor incidencia, con sólo un leve retraso en las tres primeras pagas recibidas en 1637⁷. Para percibir la cuarta, de tan sólo 4.000 ducados Carbonel tuvo que esperar un año más, tal vez por el retraso acumulado en la obra de la cubierta⁸.

Con estos pocos datos e imágenes es difícil aportar una visión fiel de este edificio que todavía hoy se perpetua muy modificado en su distribución interior y en sus fachadas exteriores como sede del Museo del Prado. A decir verdad más que el edificio la memoria histórica ha recordado los frescos que pintara Lucas Jordán para las bóvedas y paramentos de sus piezas, y en concreto, de su gran alegoría del Toisón de Oro que aún cubre la sala de baile⁹. Tampoco se puede decir mucho sobre los antecedentes del diseño arquitectónico seleccionado por el maestro mayor. Puede parecer paradójico pero, una vez desaparecido Crescenzi, se hace realidad el Carbonel más clasicista y conocedor del mundo italiano que convierte en vano el esfuerzo de los que creyeron ver la mano del marqués de la Torre en

⁵ Por este trabajo Esteban Fernández y Juan de Pineda recibieron 1.633 reales, según la certificación firmada por Alonso Carbonel, en AHPM, pr. 6365, f. 245 r.º (17-III-1637).

⁶ Aunque en el contrato de obligación no se indique el destino de la madera, sus dimensiones podrían indicar que se trataba de las vigas transversales de esta armadura, en AHPM, pr. 6365, f. 444 (6-V-1637).

⁷ Los cuatro plazos se pagaron, en AHPM, pr. 6365, f. 326 v.º (1-IV-1637), f. 501 r.º (27-V-1637), f. 732 v.º (19-X-1637) y f. 772 r.º (18-XI-1638).

⁸ Esta penuria documental nos impide conocer con exactitud cuándo se culminaron las obras del salón de baile. A la vista del plano de Texeira, nos decantamos por considerar que el edificio estaba prácticamente terminado en 1656, sobre todo en lo que respecta a su alzado y cubierta. El testimonio que nos transmite Palomino parece cuando menos confuso y poco convincente. Al citar que Carlos II decidió acabar *aquella gran pieza del Retiro*, entendemos que se referiría a la ausencia de decoración del gran salón, no a su techumbre exterior ni a su gran bóveda de espejo. En cuanto al nombre de Casón, no parece probable que se utilizara por la razón de *haber estado informe hasta entonces*, sino más bien por las grandes dimensiones de su estructura, en PALOMINO, p. 520. La cuestión se complica aún más por un testimonio del arquitecto José del Olmo aportado en la escritura de obligación de la capilla del Alcázar (12-X-1701). En ella manifiesta *que hizo y fabricó el casón* por cuya obra se le seguían debiendo diversas cantidades de dinero, en TOVAR MARTÍN, 1975, pp. 247-249.

⁹ Su estudio iconográfico, en LÓPEZ TORRIJOS.

el diseño, por ejemplo, de la ermita de San Pablo¹⁰. El frente que se aprecia en la imagen de Aguirre, no siendo novedoso en la arquitectura española de su época, sí recupera el tema de la escultura en su articulación¹¹. Planteamientos que llevan a su arquitectura a ser un soporte privilegiado de la decoración plástica, con unos criterios bien conocidos y manejados por el *architetto* que tantos retablos había diseñado. Ecos lejanos sólo comparables vagamente con las propuestas plasmadas en Roma por Flaminio Ponzio o —de forma harto significativa— por Giovanni Vasanzio, el ebanista reconvertido en arquitecto de los Borghese.

Lo que es incuestionable es que Carbonel diseñó un edificio acorde a las características de su entorno más cercano, los jardines formales del rey y la reina. Poco o casi nada sabemos del contexto arquitectónico que rodeaba a sus respectivas cuadras. Los muros que delimitaban estos espacios favorecieron la aparición de recursos decorativos como las grutas o los nichos ocupados por bustos escultóricos. Un entorno muy clasicista —imaginamos que con la inevitable presencia del orden rústico— que debió determinar la propuesta de Carbonel para el edificio que iba a partir en dos el jardín alto. De esta manera, aunque apenas se aprecie en el plano de Texeira (fig. 54), es probable que el cuerpo porticado de su nivel inferior diera continuidad de alguna manera al muro del jardín, en la misma medida que lo hacían los nichos escultóricos o los frontones de los vanos.

Pero lo realmente novedoso es el propio planteamiento de una tipología arquitectónica prácticamente inédita en el panorama español. No nos consta hasta entonces la existencia de un edificio —o parte del mismo de tamaño significativo— creado ex profeso para albergar un salón de baile. Tampoco parece que haya sido muy abundante en el contexto europeo, sin que se puedan definir sus características específicas, nacidas de unas supuestas necesidades lúdicas. Tal vez un lugar separado para los músicos, algunas tribunas o balcones para las personas reales y, sobre todo, espacio, mucho espacio diáfano y sin soportes que interrumpieran las evoluciones de los usuarios. En este último aspecto destaca sobremanera la creación de Carbonel, al trazar una pieza principal de grandes proporciones y alzados muy elevados con comunicación directa, a través de puertas en

¹⁰ Aunque muerto dos años antes, se cree que el marqués de la Torre interviniera en la propia traza del Casón, por su parecido con el palacio Crescenzi de Roma, en TAYLOR, p. 98. Por esta misma atribución se decantó PONZ, t. VI, p. 290.

¹¹ Por motivos que se nos escapan —no justificados en esta obra— se prescinde de la decoración escultórica de la fachada sur en la reconstrucción de BLASCO RODRÍGUEZ, pp. 124-132.

enfilada, con dos piezas que le servían de magníficas antesalas. Quizás uno de los pocos ejemplos que tengamos al respecto sea el proyecto de la *salle de Bal* para el palacio de Fontainebleau recogido por Sebastiano Serlio en su *Settimo libro* de arquitectura (Francfort, 1575). Aunque muy diferente al que finalmente terminaría Philibert Delorme para Enrique II —una vez desechado el primitivo proyecto de crear una logia abierta en su piso superior, según el deseo de Francisco I— este salón de baile se construyó (1545-1551) en el patio del Donjon como una galería cerrada de planta rectangular y alineada en sus extremos con la capilla de Saint-Saturnin y con los apartamentos reales. Sus dos fachadas miraban al interior del patio y a los jardines que se extendían hacia el sur del complejo palaciego. La *salle de Bal* propiamente dicha era un espacio muy amplio, aunque a un solo nivel, iluminado por los cinco ventanales que se abrían en cada uno de sus lados largos y cubierto por un artesonado con casetones que vino a sustituir la bóveda de piedra del primer diseño¹². Pocas analogías se pueden observar entre este ejemplo francés, incluida su versión serliana, con el salón trazado en 1637 por Alonso Carbonel. A lo sumo el afán por crear unos salones casi traslúcidos; su particular asociación, visual cuando menos, con los jardines cercanos; y, si se confirmara su existencia en el palacio madrileño, la presencia en ambos casos (sólo en Serlio) de un cuerpo bajo porticado y de amplios vanos que iluminaban sus estancias.

No menos llamativa fue la construcción de un edificio ex novo preparado para acoger en su seno las representaciones teatrales a las que asistirían las personas reales. Muy cerca y en paralelo al salón de baile se levantó a partir de 1638 la planta rectangular del célebre COLISEO del Buen Retiro. Su testero occidental quedó apoyado en el extremo nordeste de la plaza principal, mientras que el oriental, donde se asentaría el escenario, se abriría de forma majestuosa a los planteles del Sitio. Por cierto que entre el Casón y el Coliseo quedó acotado el segundo de los jardines altos.

Hasta la inauguración del Coliseo del Retiro no existía en los diferentes Sitios Reales un lugar dedicado exclusivamente a las representaciones teatrales. Ya citamos con anterioridad las celebradas en el Alcázar, en concreto, en el Salón Dorado y en el pequeño espacio creado junto al jardín de las bóvedas, gracias a la instalación de un teatro portátil de condición efímera. Consta que esta práctica se trasladó también a diferentes lugares del nuevo palacio del Buen Retiro. En las fiestas celebradas en febrero 1637 por la elección del rey de los Romanos y en honor de la princesa de Carignano, entre otros muchos

¹² Las dos fases constructivas de este salón de baile, en BOUDON Y BLÉCON, pp. 48-53 y 56-58.

espectáculos, se realizaron varias comedias en las ermitas de San Bruno, de San Antonio de los Portugueses y en un salón de palacio contiguo por su lado oriental al Salón de Reinos¹³.

La construcción del Coliseo se inició en el mes de junio de 1638, cuando el salón de baile se hallaba prácticamente terminado. El 20 de ese mes una compañía de maestros de obras y carpinteros formada por Domingo de Susvilla, Juan de Lamier y Juan de León se comprometió a realizar la obra del *anfiteatro (...) para las comedias y fiestas que se han de hacer a SSMM*, por un coste previsto de 23.500 ducados¹⁴. Pocos días después el tesorero del Buen Retiro comenzaba a recibir de manos del protonotario Villanueva el dinero procedente de los gastos secretos que iba a financiar parte de esta obra¹⁵. Otra fue abonada con efectos, siempre de difícil cobro, que fueron endosados a otros maestros que participaron en trabajos menores¹⁶.

A partir de marzo de 1639 —que sepamos— empezó a colaborar con los maestros citados el cantero Eugenio Montero. Se conoce su intervención en la talla de una portada de cantería, de ocho columnas de piedra situadas en el cuerpo bajo del teatro; de los adoquines y losas de su suelo; y de una imposta del mismo material que recorría el foso, que habría que identificar con el patio de butacas¹⁷. Por cierto que debajo de éste el fontanero Juan de Medal tuvo que hacer un sistema de alcantarillado con sus encañados y minas para conducir las aguas que al parecer inundaban este espacio¹⁸.

Por la complejidad que presentaba este edificio, sobre todo en lo que respecta al escenario, las obras de carpintería alcanzaron una gran relevancia. Para llevarlas a cabo se dieron las órdenes oportunas para acarrear desde los montes de Segovia cincuenta pinos de

¹³ FERNÁNDEZ MUÑOZ, p. 32; y MAESTRE, 1991, pp. 186 y 191.

¹⁴ La escritura de obligación —perdida como tantas del Buen Retiro— se otorgó el 20 de junio de 1638 ante el escribano Diego de Cárdenas. Conocemos esta información por las sucesivas cartas de pago que se protocolizaron a partir de esa fecha, en AHPM, pr. 6366, f. 428 v.º (9-VII-1638) y fs. 781 v.º-782 r.º (20-XI-1638). La serie de libranzas, en AGS, TMC, leg. 3764 (22-II, 15-IV, 30-VII y 3-XII-1639, 18-V-1640 y 14-I-1641).

¹⁵ Un primer pago de 106.455 reales y 11 maravedies, en AHPM, pr. 6366, f. 400 r.º (22-VI-1638).

¹⁶ AHPM, pr. 6367, f. 635 v.º (3-IX-1639).

¹⁷ Las libranzas de pago por un valor de 20.300 reales, en AGS, TMC, leg. 3764 (30-III, 30-IV y 24-X-1639 y 24-I-1640). En una de ellas se especifica que la obra de cantería tenía que ejecutarse con la obligación, trazas y condiciones con que le tienen a su cargo los maestros que lo hacen. Una carta de pago por 3.000 reales, en AHPM, pr. 6367, f. 906 (17-XI-1639). Otra de poder otorgada por Sebastián Vicente a favor de Montero para cobrar un efecto procedente del concejo de Mota del Cuervo valorado en 300 ducados, en ídem, f. 266 (2-V-1639).

¹⁸ Cobró por ello 6.000 reales, en AGS, TMC, leg. 3764 (24-X-1639).

54 pies de largo cada uno¹⁹. En relación a estos trabajos se detecta la presencia de uno de los hombres de confianza de Alonso Carbonel, el aparejador Martín Ferrer. Su dominio del ensamblaje de la madera le permitió hacerse cargo de la fabricación de las gradas, tarimas y cazuelas²⁰. Pero la mayor parte de este material fue empleado para construir las tramoyas que tan famoso harían al ingeniero florentino Cosme Lotti, su verdadero artífice²¹. Estas estructuras, prácticamente desconocidas en el teatro español antes de la llegada del italiano, fueron confeccionadas con una técnica muy sofisticada que en muchos casos hubo que improvisar por la falta de profesionales especialistas. Así las ruedas que servían para mover algunos de estos escenarios fueron aparejadas *a satisfaccion de Cosme Lotti por cuya mano corren*, por los maestros de hacer coches Jerónimo de la Cruz y Gil Martín, en concreto una de ocho pies de diámetro y tres más de seis²².

A pesar de estas noticias es poco lo que sabemos sobre las características arquitectónicas del Coliseo, sobre todo en lo que respecta a sus dos únicas fachadas exteriores, ya que sus lados oeste y norte quedaron adosados respectivamente a la crujía más cercana de la plaza principal y al tramo corto que prolongaba el frente de la plaza grande. El ángulo recto formado por estas dos crujías se aprecia en la vista de Jusepe Leonardo, en la que parece distinguirse el arranque del nuevo teatro aún en obras. En el plano de Texeira (fig. 54) su fachada sur, abierta a uno de los jardines altos, apenas se distingue como una galería de vanos dispuestos a dos niveles y lo que es más extraño no se destaca el volumen del edificio. Lo que sí aparece es el pasadizo que discurría paralelo a la crujía oriental de la plaza principal. Continuaba el que llegaba al Casón uniendo éste con la parte baja del anfiteatro. En cuanto al frente que miraba a los planteles de levante nada sabemos, debió de articularse en torno a un amplio vano que servía de punto de fuga al escenario.

Mejor fortuna ha tenido el interior del teatro, del que nos han llegado descripciones gráficas y escritas. Entre las primeras la más relevante es la planta del Coliseo trazada en 1712 en uno de los proyectos de Carlier, pues nos permite conocer la división interna del

¹⁹ Para ser entregados a Domingo de Susvilla y sus compañeros para la obra del anfiteatro, en AGS, CySR, leg. 310, f. 25 (8-VIII-1639).

²⁰ Por estos trabajos cobró 32.225 reales, en AGS, TMC, leg. 3764 (28-VII-1639, 25-I, 8-II y 5-V-1640).

²¹ En la compra de mucha de la madera aportada por el tratante Onofre de Arroyo se especifica que serviría para realizar las tramoyas, en AGS, TMC, leg. 3764 (9-X-1639 y 29-I-1640).

edificio años antes de las profundas reformas llevadas a cabo en 1738 y 1747²³. Además se han conservado varias plantas de los repartimientos de aposentos. La primera de ellas data de 1655. Se hizo para la representación de *La renegada de Valladolid* y se conserva en el Archivo de Villa de Madrid. Aunque en la mayoría de los casos son apenas unos bosquejos esquemáticos sirven para confirmar la ubicación de las cazuelas en los alzados del teatro. Su valor se incrementa al cotejar los datos con la descripción que nos dejó el propio Calderón de la Barca en el estreno de su *Hado y divisa de Leónido y de Marfisa* (3-III-1680):

(...) *El coliseo es de forma aovada, que es la mas a propósito para que casi igualmente se goce desde cada una de sus partes. Está vestido de tres ordenes de balcones; y aunque enfrente del teatro, en su primer término, vuela uno que llena el semicírculo del óvalo, quedando en forma de media luna, al que se entra por el cuarto de Su Majestad; no ve en él las fiestas, porque por gozar del punto igual de la perspectiva, se forma abajo un sitio, levantado una vara del suelo*²⁴.

Y continuaba con la descripción de los frescos pintados por Dionisio Mantuano que decoraban la *techumbre* del edificio. Porque una de las grandes novedades de este teatro es que estaba cubierto, probablemente con un sistema abovedado de gran superficie muy parecido al que resguardaba el Casón.

Los autores que han estudiado el Coliseo con la ayuda de estas fuentes coinciden en destacar la doble condición —tradicional y moderna a la vez— de su disposición interior. La sala o patio de butacas no difería mucho del habitual esquema de los corrales castellanos. Era plana y alargada en profundidad con 37 metros de largo por 23 de ancho, según la reconstrucción planteada por Rafael Maestre²⁵. Los aposentos se distribuían en vertical a su alrededor, en tres alturas de palcos a cada lado. Enfrente del escenario el alzado se dividía en tres aposentos bajos para los alojeros; una cazuela más arriba, la

²² AGS, TMC, leg. 3764 (21-IV-1640).

²³ La primera de ellas según un proyecto de Santiago Bonavía, ligeramente retocado por el arquitecto municipal Pedro de Ribera. En torno a 1747 se ejecutó la segunda por el maestro de obras Francisco Moradillo, siguiendo las instrucciones técnicas de Santiago Bonavía y Santiago Pavía. Para la historia de estas transformaciones, ver PONZ, t. VI, p. 295; y VERDÚ RUIZ, 1989, pp. 803-810.

²⁴ CALDERÓN DE LA BARCA, p. 356.

²⁵ MAESTRE, 1989, pp. 180-181.

luneta o palco real y sobre ella una última cazuela alta²⁶. Como recoge Calderón el rey gustaba de seguir las comedias desde el patio, sobre un sitial preparado al efecto.

Las innovaciones se centrarían en el escenario. Casi tan grande como el patio, quedaba aislado de éste sin que el espacio destinado al público le rodeara según la tradicional disposición del teatro español. El marco de representación o embocadura estaba perfectamente establecido gracias a un muro frontal que recorría el proscenio a una altura de 1,40 metros. En su parte central quedaba una gran apertura protegida por una cortina que se descorría durante las representaciones. A partir de ahí el escenario, en ligera inclinación, iba estrechándose por las mayores dimensiones de los decorados (mutaciones) hasta un vano final que se abría a los jardines del Sitio. Primero Cosme Lotti y luego Baccio del Bianco tuvieron la ocasión de disponer un buen número de mutaciones realizadas por los pintores del rey para sus representaciones. Se movían sobre unos carriles gracias a la acción de un juego de cabrestantes. Un complejo sistema de ruedas, poleas, garruchas y cuerdas permitían crear numerosos artificios que sorprendían al espectador.

Así pues cuando el nuevo teatro fue inaugurado el 4 de febrero de 1640 los privilegiados espectadores pudieron observar un recinto que combinaba la tradicional planta española del patio con un escenario nuevo que provocó innumerables cambios en la escenificación de las comedias de la Corte²⁷. No hay muchas dudas en atribuir estas innovaciones al arte importado de Italia por Cosme Lotti. Ahora bien es muy probable que la traza general de este edificio estuviera bajo la responsabilidad del maestro mayor ya que en lo puramente arquitectónico presentaba unas dificultades técnicas ya planteadas en el cercano salón de baile²⁸. De su mano también debieron de salir los diseños que articulaban los alzados interiores de este gran espacio. No sería extraño que con la portada de piedra, la imposta que recorría el patio y las ocho columnas Carbonel hubiera intentado disipar el casticismo que rezumaba la estructura de la sala para integrarla del mejor modo posible en el clasicismo de su escenario.

²⁶ La descripción del patio, en ARRÓNIZ, p. 214; RICH Y VAREY, p. 24; y FLÓREZ ASENCIO, pp. 177 y ss.

²⁷ La noticia de la inauguración, en BNM, ms. 8177, f. 12.

²⁸ Sin entrar en disquisiciones arquitectónicas se atribuye a Cosme Lotti la construcción del Coliseo, en MAESTRE, 1989, p. 178.

2. CARBONEL, ARQUITECTO DE LA FIESTA.

El otro recinto concebido para acoger las fiestas de la Monarquía fue la plaza principal del Buen Retiro. Por sus amplias proporciones, sus dimensiones regulares y los balcones que la rodeaban se puede considerar que su arquitectura fue creada para servir de marco a las diversiones ecuestres que necesitaban de grandes espacios para su desarrollo. Con sólo unas pequeñas adaptaciones, llevadas a cabo días antes de celebrarse los eventos, este magnífico recinto quedaba listo para ser utilizado. Alonso Carbonel fue el encargado de planificar y ejecutar estos preparativos, en concreto, de diseñar la planta de repartición de los balcones donde se ubicarían los espectadores; y de montar los tablados y vallas que delimitarían el coso empedrado.

En los primeros días de diciembre de 1633, en el contexto de las fiestas de inauguración del nuevo palacio, se mandaron construir las vallas y demás estructuras de madera que servirían para correr lanzas en la plaza principal. Su fabricación recayó, no sin algunas resistencias, en el municipio madrileño quien delegó en los comisarios nombrados para la ocasión las gestiones necesarias para su ejecución²⁹. Por ellas sabemos que de la mano de Carbonel salieron las condiciones y un pequeño rasguño explicativo (fig. 75) sobre la posición, medidas y características de las vallas³⁰. En el dibujo se aprecia el perfil de uno de los lados de la plaza, en el que sobresale la silueta del balcón corrido de su parte inferior, con las gradas supletorias, el callejón y la distribución de las calles por donde los participantes correrían la *sortija*, denominación empleada por Carbonel para describir este juego de habilidad. Las vallas se construyeron con la suficiente firmeza como para ser reutilizadas en los años siguientes con apenas algunas reparaciones. Así sucedió en los espectáculos de lanzas, toros y cañas que se corrieron en 1635 y 1636³¹.

Algunas de estas empalizadas fueron empleadas para cercar la plaza que a finales de 1636 se empezó a construir en el Prado Alto de San Jerónimo. Por su magnitud y la calidad de sus decoraciones se trata de la arquitectura efímera más relevante erigida en el Sitio Real del Buen Retiro y su entorno en el periodo que nos ocupa, solamente

²⁹ La orden del rey fue comunicada por el arzobispo de Granada, presidente del Consejo de Castilla, a las autoridades de la Villa el 9 de diciembre de 1633. Ese mismo día, tras informar al prelado de lo *apretada* que estaba la hacienda del municipio, se pregonó la obra que se remató en 1.300 ducados en el maestro Juan de Ocaña, en AV, ASA 2-57-38.

³⁰ El rasguño se conserva, en AV, ASA 2-57-38. Fue dado a conocer por primera vez, en TOVAR MARTÍN, 1983a, p. 852, fig. 182. La ficha descriptiva completa, en ÍDEM, 1986, p. 332, fig. 168.

³¹ Las reparaciones eran llevadas a cabo por maestros contratados por la Villa según las disposiciones del citado Carbonel y del alarife Jerónimo Fernández Hurtado, en AV, ASA 2-57-45 y 2-57-

comparable con la portada conmemorativa que Carbonel diseñaría para la entrada de Mariana de Austria. Se levantó para acoger el programa festivo que iba a celebrar, en primera instancia, el séptimo cumpleaños del príncipe Baltasar Carlos, las victorias de las armas españolas en el norte de Italia y la entrada de la princesa de Carignano. El retraso en su construcción permitió añadir a estas celebraciones la elección como Rey de los Romanos de Fernando III (Ratisbona, 22-XII-1636), rey de Hungría y cuñado de Felipe IV³².

La nueva plaza se levantaría en el Prado Alto de San Jerónimo, en un espacio (fig. 59) delimitado por el paseo del mismo nombre en su parte inferior, por el patio principal y la carrera que conducía al Sitio en el lado de levante; y por los miradores altos y el patio del emperador en el norte y sur respectivamente³³. Por su extensión, que casi doblaba la superficie de las dos plazas del Buen Retiro juntas, se trataba de un terreno apropiado para acoger unas fiestas de marcado carácter popular y propagandístico. No lo era en cambio en lo que respecta a su notable desnivel, que en algunos lugares se convertía en casi escarpe. Ésta sería la principal dificultad que afrontarían los operarios encargados de allanar su perfil.

El 17 de octubre de 1636, tras los habituales pregones y posturas, el maestro ingeniero Juan de Ramesdicq se obligó a nivelar el Prado Alto según la traza (fig. 76) y condiciones firmadas por Alonso Carbonel³⁴. Para ello un ejército de trabajadores

48.

³² Coetáneas a las fiestas son fundamentales las crónicas de SÁNCHEZ DE ESPEJO y CARO DE MALLEN. Además han tratado el tema desde perspectivas diferentes, en VAREY, 1968b, pp. 253-282; BROWN Y ELLIOTT, pp. 209-210; y PIZARRO GÓMEZ, 1987, pp. 133-139.

³³ Nada que ver con la ubicación errónea que se avanza, en PIZARRO GÓMEZ, 1987, p. 134.

³⁴ La ejecución de la obra estaba valorada en 38.000 reales, pagados en tres plazos. La traza y las condiciones manuscritas de Alonso Carbonel se conservan, en AV, ASA I-114-99. Volviendo a la ubicación de esta plaza efímera, en el dibujo se pueden apreciar sus límites. En el lado sur se distingue una holgada calle que separaba la estructura de madera y el patio del emperador, señalado con una leyenda. Bajo éste, marcado con un rayado, discurría el camino que ascendía desde el paseo de San Jerónimo. Al norte la plaza se adaptó perfectamente a la carrera que subía desde la entrada principal del Sitio y a los miradores del Prado Alto. Se observa con toda nitidez la fábrica de estos edificios que coincidiría con la imagen que nos proporciona el cuadro de Jusepe Leonardo: en el centro una construcción rectangular con dos apéndices en sus extremos que servían para cobijar sendas escaleras; y en las esquinas, más o menos a la misma distancia, las torrecillas de planta cuadrada. El flanco sur corría paralelo al Prado de San Jerónimo, en el que se pueden identificar los límites de una construcción que bien pudiera tratarse del juego de pelota. De ser así se confirmaría, con lo que enseguida vamos a decir, que Carbonel suprimió en su representación gráfica un amplio terreno que desde esta cancha avanzaba hacia levante. En el lado contrario, tras superar el chaflán que hacía el camino del Sitio en el ángulo nordeste, la plaza discurría a lo largo del mismo y de la panda de la plaza grande; que, como en el caso anterior, queda reducida a unas líneas desde las caballerizas, que hay que identificar con el edificio que avanza de forma perpendicular a la plaza, en el que se pueden ver sus divisiones interiores. Este recurso empleado por Carbonel trataría de reducir el lado largo de la traza, tal vez, para poder apreciar mejor las proporciones de la plaza (ver notas siguientes).

reclutados en toda la región trabajaron en el allanado a *regla y cordel* de las partes bajas y en el vaciado de las más elevadas, que llegó hasta los seis pies de tierra en el flanco oriental³⁵. El maestro mayor había planeado jerarquizar el espacio que ocuparía la plaza en función de un eje de casi 590 pies de largo que unía su entrada principal, prevista en el lado sur, junto al patio del emperador³⁶; y los miradores altos, desde cuyos balcones el rey presidiría los festejos. Además el contratista se comprometió a suavizar el camino que ascendía desde el paseo del Prado hasta formar una calle de cincuenta pies de ancho que daría servicio a esta entrada.

La obra del desmonte avanzó lentamente hasta finales del mes de noviembre. Fue entonces cuando se decidió alargar la plaza y mejorar el camino por donde debían transitar los carros triunfales. Tal vez en este momento —como enseguida veremos— se modificó también la disposición de las entradas. La medida provocó la excavación de nuevas tierras, tarea encomendada al citado Ramesdicq³⁷. La enfermedad del contratista y el *tiempo riguroso de aires y aguas* retrasaron la obra, que fue tasada finalmente por Alonso Carbonel y Miguel del Valle en 89.262 reales, más del doble de lo presupuestado en la primera obligación³⁸.

Allanado el terreno un ejército de carpinteros a las órdenes de Miguel del Valle y Aguilar trabajó día y noche para levantar la estructura de madera de más de 80.000 tablas

³⁵ En la parte superior de la traza de Carbonel se puede apreciar un corte del terreno en el que se iba a plantar la plaza, con una cota marcada con un seis, en referencia a los pies de profundidad que se tenían que excavar. Aunque de forma esquemática, da una buena idea del ingente trabajo que afrontarían las cuadrillas de Juan de Ramesdicq.

³⁶ Son los pies que se citan en las condiciones de la obra. Pero además en el centro de la traza que estamos estudiando se pueden apreciar dos cifras escritas a lápiz que indican —según nuestra opinión— el largo y ancho de la plaza. La de 585 se referiría a la distancia que separaba las tribunas reales de la entrada principal prevista junto al patio del emperador. La anchura la daría los 485 pies señalados. Si comparamos estas medidas con el pitipí de 400 pies que Carbonel incluyó en la traza, resultaría que la anchura se correspondería de forma rigurosa con estas medidas pero no así el lado largo. Con la referencia del pitipí nos daría un largo aproximado de 490 pies, es decir, 100 menos de los previstos en las condiciones. Este sería pues el tramo que el arquitecto manchego dejó de representar.

³⁷ Por las cuentas de esta obra sabemos que el 20 de noviembre el maestro había recibido los 38.000 reales estipulados en el primer contrato. Ese mismo día los comisarios municipales adjudicaron la ampliación a Ramesdicq sin plantear ninguna subasta *por la prisa que se da Su Majestad*. El 23 Carbonel hacía una previsión de los pies cúbicos que se habían de excavar y comenzaba a firmar las certificaciones para abonar las demasías, en AV, ASA 1-114-99.

³⁸ La enfermedad de Ramesdicq empezó a manifestarse a finales del mes de diciembre. Desde entonces Gaspar Bandal, un hombre de su equipo, percibió el resto de los pagos por estas demasías. El contratista solicitó que se le compensara por los estragos que había provocado el temporal en su salud, así como por los excesivos gastos que le habían ocasionado la mano de obra contratada por los comisarios de la Villa. Al final, además de lo tasado, fue compensado con una ayuda de costa de 1.200 reales, en AHPM, pr. 6516, f. 1173 (12-V-1640). El resto de los pagos, en AHPM, pr. 5812, f. 774 (5-XI-1636), f. 784 (11-XI-1636), f. 849 r.º (24-XI-1636), f. 943 (22-XII-1636); pr. 6516, f. 516 r.º (12-II-1637), f. 1063 (25-V-1639) y

que iba a formar la nueva plaza³⁹. Ésta se construiría siguiendo una segunda traza firmada por Alonso Carbonel que desgraciadamente no ha llegado a nuestros días. El recinto tendría una planta casi cuadrada compuesta por dos tramos largos de 600 pies (168 metros) por otros tantos de 530 (148,4 metros). Su alzado reproducía la articulación habitual de una plaza preparada y engalanada para la fiesta. El coso, empedrado para la ocasión, quedaba delimitado por una valla pintada de azul y animada a tramos por bolas de plata⁴⁰. A ésta le seguían los acostumbrados tablados con gradas divididas en tendidos donde se colocaría la gente llana. Más arriba se dispusieron 488 balcones distribuidos en dos alturas. Cada uno de ellos se correspondía con un aposento cubierto, en el que debió de situarse el público de mayor categoría. El alzado se culminaba con una cubierta, quizás en colgadizo, pintada de rojo⁴¹. En cuanto a los accesos, se modificó la disposición prevista —dos secundarios en el lado occidental y el principal en el meridional— en la primera traza de Carbonel. Las cinco entradas se abrirían en el flanco oriental de la plaza, enfrente de las tribunas reales⁴². Citar, como curiosidad, que para proteger a las personas reales de la mirada de sus súbditos, se construyó un largo pasadizo de madera que discurría desde una escalera montada sobre las caballerizas del Sitio hasta las tribunas de los miradores altos del Prado⁴³.

Lo realmente llamativo fue la decoración que envolvió a todo este conjunto.

f. 1173 (12-V-1640).

³⁹ RODRÍGUEZ VILLA, p. 66. Ningún maestro presentó postura a la subasta de la obra por lo que los comisarios ordenaron a Miguel del Valle y Aguilar que se encargara de la ejecución de los tablados, pasadizos, ventanas y colgadizos de la plaza, en AV, ASA 4-143-21 (23-XI-1636).

⁴⁰ La obligación del empedrado recayó el 21 de noviembre de 1636 en Diego de Magadán y Francisco Martín. Al parecer sólo se fortificaron las carreras de la plaza, de 70 pies de ancho por 30 de largo, y los extremos del recinto, tal vez en los aledaños de la entrada y de la tribuna de los reyes. En la tasación firmada por Carbonel (12-III-1637) se indica que estos trabajos se extendieron a algunas entradas del Buen Retiro, en AV, ASA 4-143-21. El 2 de noviembre de 1636 los maestros Juan Yáñez, Gaspar Fernández, Agustín de Riaza, Francisco López y Juan de Guevara se obligaron a fabricar las vallas, en AV, ASA 4-143-21. Juan de Villoria se encargó de reparar las que se pudieron aprovechar de la plaza principal y Gabriel de Arias de la manufactura de las bolas. Un equipo de pintores capitaneado por Antonio de Monreal y Sebastián de Mena las pintó de azul. Las libranzas de estos trabajos se conservan, en AV, ASA 2-58-1. Las cartas de pago, en AHPM, pr. 5812, f. 793 (14-XI-1636) y f. 840 (22-XI-1636). El carpintero Gabriel Arias recibió 400 reales por las bolas torneadas, en ídem, f. 841 (22-XI-1636).

⁴¹ Tarea que correspondió a los pintores Santiago Morán y Sebastián de Mena, según la tasación de sus colegas Francisco Barrera y Jusepe Lanchares, en AV, ASA 2-58-1.

⁴² En cuanto a la posición de las cinco entradas, decir que se situaban en el lado sur de la plaza, *en el lienço que mira a setentrion*, según SÁNCHEZ DE ESPEJO, f. 14 rº. Y no en el frente norte como se indica por equivocación, en PIZARRO GÓMEZ, 1987, 135.

⁴³ El pasadizo está coloreado con aguada roja, hoy casi rosácea, en la planta de Alonso Carbonel que se conserva en el Archivo de Villa. Como se puede apreciar avanzaba por detrás de la estructura de la plaza, tal vez cubierto con un sencillo colgadizo, desde las caballerizas a lo largo de la crujía oriental y parte de la septentrional hasta llegar a los miradores del Prado, destacados con el mismo color.

Quizás el más agudo en su descripción sea el cronista Andrés Sánchez de Espejo, quien supo ver la imitación de *finos jaspes, de doricas columnas, de porfidos costosos* lograda con la madera pintada⁴⁴. Carbonel planteó una articulación clasicista en los alzados superiores. Se podría distinguir incluso la presencia de un orden rústico en los vanos que daban paso a los balcones de cada aposento, separados con pilastras y delimitados con cornisas y tarjetas.

(...) *ventanas brutas, y en bosquejo (con Architecta traça) las pulieron de frisos la parte superior, la inferior de balaustres a los lados sus pilastras con sus cornisamientos, y carteles, iluminadas todas estas piezas de leonado y plata, y en proporcion igual*⁴⁵.

A Martín Ortega le tocó pintar de rojo y plata los tendidos de los tablados, en los que se grabaron unos mascarones enriquecidos con festones de frutas y flores⁴⁶. Francisco Barreda y sus compañeros Lorenzo Sánchez y Domingo de Yanguas se ocuparon de dar de rojo y negro las ventanas⁴⁷.

Pero donde la decoración alcanzaría su máxima proyección sería en las tribunas reales situadas en los miradores altos. La propia noticia sobre su ubicación no deja de ser interesante por recoger el uso dado a estas estructuras arquitectónicas que, probablemente, habían sido levantadas por los anteriores propietarios de la finca. Su magnífica situación, en un lugar elevado y enfrente del Prado Alto de San Jerónimo, convirtió a estos pequeños edificios en atalayas inmejorables para seguir los acontecimientos desarrollados en la plaza. Y como no podía ser menos, Alonso Carbonel utilizó todos sus recursos para conducir las miradas de los espectadores a estas tribunas engalanadas.

Las estancias destinadas a las personas reales y a la princesa de Carignano se destacaron sobre las demás por estar pintadas de oro y verde: en el centro el balcón del rey, fundido por Cristóbal Lozano y dorado por Santiago Morán *conforme a la traça de*

⁴⁴ SÁNCHEZ DE ESPEJO, f. 14 r.º

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Cobró por ello 6.450 reales en dos pagas a razón de cincuenta reales cada tendido, lo que nos darían 129, en AHPM, pr. 5812, fs. 853 v.º-854 r.º (27-XI-1636) y f. 928 (16-XII-1636). Los pregones, posturas y remate, en AV, ASA 2-58-1 (5-XI-1636).

⁴⁷ AV, ASA 4-143-21 (23-XI-1636).

Alonso Carbonel⁴⁸; debajo de él un *friso de sapos y brutescos de oro* y las tarjetas decoradas con la *divisa coronada en cada una de todos los Reynos, que comprehende esta Monarquía*⁴⁹. El frente de las tribunas se decoró con un ensamblaje de madera que reproducía pilastras de orden dórica sobre sus respectivos pedestales, entre las que se encajaron los bastidores dorados que portaban las vidrieras cristalinas⁵⁰. La estructura se coronó con un pedestal que recibía los frontispicios —en plural según la documentación, tal vez por estar partidos en su parte central— en los que se dispusieron los trofeos de guerra, la corona y un globo *de cuyo eminente Orizonte nacia un Sol, con una inscripcion abaxo, que dezia: Lustrat & fouet*⁵¹. Todo el dorado y pintado de esta arquitectura fingida, incluido un lienzo grande con jeroglíficos que decoraba el techo del aposento de la reina, fue ejecutado por los pintores Francisco de Barrera, Antonio Ponce, Lorenzo Sánchez y Domingo de Yanguas. Lo más llamativo es que la tasación de su trabajo corrió a cargo del ingeniero florentino Cosme Lotti, del pintor Diego Velázquez y de Pedro Martín de Ledesma, un dorador muy activo, colaborador habitual de Pedro de la Torre⁵².

Esta arquitectura fingida serviría de marco a las fiestas y juegos que se iban a celebrar entre el 15 y el 24 de febrero de 1637. El programa se inauguraría la primera noche con una vistosa e imaginativa mascarada iluminada por más de 6.000 antorchas y faroles de vidrio. El desfile alegórico fue protagonizado por dos carros triunfales, dedicados a la Paz y a la Guerra, en los que el comediógrafo Cosme Lotti pudo demostrar lo mejor de su arte. Con una traza suya, seleccionada por el propio Olivares, se levantaron estas dos máquinas movidas por bueyes disfrazados de rinocerontes⁵³. Las cuadrillas que

⁴⁸ La obligación para hacer el balcón de catorce pies de largo por cuatro de ancho, en AV, ASA 4-143-21 (11-XI-1636). Su trabajo fue tasado en 4.128 reales y tres cuartillos por el alarife Jerónimo Fernández Hurtado, en AV, ASA 2-58-1 (3-III-1637). Santiago Morán recibió 4.000 reales de mano de Cristóbal de Aguilera, en AHPM, pr. 5812, f. 877 (1-XII-1636) y f. 926 (16-XII-1636).

⁴⁹ SÁNCHEZ DE ESPEJO, f. 14 v.º

⁵⁰ El ensamblaje corrió a cargo de Sebastián García, cuyo trabajo fue tasado por Jerónimo Fernández Hurtado, en AV, ASA 2-58-1 (9-III-1637).

⁵¹ SÁNCHEZ DE ESPEJO, f. 14 r.º

⁵² A la tasación, firmada por los citados el 6 de marzo de 1637, le acompaña una declaración de las demasías hecha por los pintores contratistas, en AV, ASA 2-58-1, citado por VAREY, 1972, pp. 58-59. Sobre la colaboración entre Pedro de la Torre y Pedro Martín de Ledesma, ver AGULLÓ Y COBO, 1997, pp. 28-29.

⁵³ Lotti se obligó a construirlos según el modelo y traza hechos por él mismo, en AV, ASA 4-143-21 (23-X-1636). Cobró los 2.200 ducados presupuestados en tres pagas de 550 cada una, en AHPM, pr. 5812, fs. 777 v.º-778 r.º (6-XI-1636), f. 778 (6-XI-1636) y f. 834 r.º (19-XI-1636). Para el montaje de los carros fue necesaria la construcción de un pabellón cubierto que sería trazado por el alarife Jerónimo Hurtado y levantado por el maestro de obras Domingo de Susvilla. En la documentación municipal se conserva un dibujo, apenas esbozado a lápiz, que representaba su estructura de madera, en AV, ASA 4-143-21 (25-X-1636); y AHPM, pr. 5812, f. 777 (10-XI-1636). En un principio se pensó ubicarlo en el flanco

participaron en el desfile ingresaron en la plaza por los accesos del flanco sur, a través de unos pasillos formados por una veintena de pirámides erigidas sobre pedestales y pintadas de plata, hasta llegar al pie de las tribunas donde finalizó el “diálogo” entre la Paz y la Guerra escrito por Calderón⁵⁴.

Esta plaza efímera diseñada por Alonso Carbonel se levantó por orden del conde-duque de Olivares con el dinero aportado por la Villa, no sin cierta oposición de alguno de sus regidores. Desconocemos cuáles fueron las razones que llevaron al valido a prescindir de los grandes espacios festivos que contaba la ciudad. Tal vez el carácter público del acto desaconsejó el empleo —por su condición cortesana— de las plazas del nuevo palacio. Pero además parece que existió el deseo de que fuera masivo, como nunca se había conocido en la capital de la Monarquía, con más gente de la que pudiera caber en la plaza mayor.

El nuevo espacio creado iba a satisfacer la megalomanía de su reconocido promotor. De igual manera que lo hiciera Carducho con la plaza principal del Retiro, los cronistas oficiales se afanaron en ensalzar la participación directa del valido en la disposición de su traza. Una vinculación al proyecto que, por otro lado, se puede constatar en los documentos relacionados con la obra, hasta en el más pequeño de sus detalles. Ana Caro de Mallen, en su relación financiada por las arcas de la Villa, expresa mejor que nadie esta “autoría” intelectual con estos versos:

Mandó el Conde allanar junto al Retiro

Una agradable plaza,

En cuya grande, y espaciosa traça

Se veía desde afuera

*Una Troya murada de madera*⁵⁵.

Claro está que detrás de este proyecto siempre estuvo la voluntad de Felipe IV,

oriental de la plaza, junto a las cocheras del palacio, pero finalmente es probable que se erigiera en el paseo del Prado, al otro lado del arroyo que lo atravesaba de parte a parte. Por ello fue necesario fabricar un puente de madera capaz de soportar el peso de los carros, por el que Juan de Viloria recibió 1.600 reales de manos de Cristóbal de Medina, en AHPM, pr. 5813, f. 100 (27-I-1637).

⁵⁴ Se citan dos pirámides en cada una de las cinco entradas en la relación de SÁNCHEZ DE ESPEJO, f. 14 rº. Si bien en las tasaciones que se hicieron se habla de una veintena de ellas. Jerónimo Hurtado valoró la obra de carpintería ejecutada por Agustín de Riaza y Pedro de Villarmín; mientras que Santiago Morán y Gabriel Felipe hicieron lo propio con la pintura de Simón López y Antonio de Pasen, en AV, ASA 2-58-1.

⁵⁵ CARO DE MALLÉN, f. 18 rº.

aficionado a presenciar, e incluso participar en este tipo de espectáculos. Nos consta que formó parte de una de las cuadrillas que desfilaron, empleando sus respectivos emblemas y jeroglíficos, en la máscara de la primera noche y que se tomó muy en serio los ensayos de la misma. Es difícil imaginar —en el contexto de la España que empezaba a mostrar síntomas de su irreversible decadencia— la estampa creada por el coche real que, casi de forma furtiva, se dirigía del Alcázar al Buen Retiro a través de un camino exterior que bordeaba el caserío de la Villa⁵⁶. Durante varias jornadas, aislado por un palenque de las miradas indiscretas de los operarios que trabajaban en el Prado Alto, el monarca asistió a las sesiones de ensayo que se llevaron a cabo en la plaza grande del palacio del Buen Retiro⁵⁷.

Pero detrás de este afán de Olivares por controlar los preparativos de las fiestas, se encontraban el saber, la erudición y la cualificación técnica de los profesionales y artífices que disfrutaban de su confianza. Entre ellos ya se ha citado a Lotti, en lo relativo a las decoraciones de los carros; y a Calderón por lo que toca a la pieza dialéctica interpretada por la Guerra y la Paz. Una asociación que pronto daría grandes frutos en las representaciones teatrales del Coliseo del Buen Retiro. Nos faltaría rescatar al hombre que ideó el contexto alegórico que envolvió a las decoraciones leñosas de la plaza. Sin descartar al propio Calderón, tal vez un erudito del corte y la talla del licenciado Francisco de Rioja hubiera tenido algo que decir en una creación de estas características.

Lo cierto es que la traza de la planta (fig. 76) y de los alzados de esta arquitectura efímera corrieron bajo la responsabilidad de Alonso Carbonel, quien más que nunca venía a reivindicarse como el arquitecto del conde-duque de Olivares. Los antecedentes profesionales del manchego avalan su capacitación técnica para abordar este difícil “género” que tenía a la madera y a la pintura como principales materiales. No inferior sería su ingenio creativo a la hora de elaborar las trazas particulares de los ensamblajes de las tribunas reales o de las decoraciones del balcón real, sobre el que todos los espectadores de la plaza pusieron sus ojos. Sólo nos resta añadir que la presencia de

⁵⁶ El municipio se vio obligado a reparar el camino que iba *por fuera de Madrid*. Marcos de Sabugal recibió 1.600 reales por este trabajo de mano de Cristóbal de Medina, en AHPM, pr. 5812, f. 839 (29-XI-1636).

⁵⁷ El 10 de noviembre de 1636 un auto de los comisarios nombrados por la Villa para supervisar estas fiestas ordenó al maestro de obras Juan de Ocaña fabricar un palenque por la parte de afuera de la plaza grande para que la gente no llegue a la dicha plaza ni vea su magestad cuando pasare a caballo (...) por quanto su magestad a de ensayar la mascara. Esta protección se levantaría con las medidas y en la forma que su excelencia el señor conde duque ha ordenado, en AV, ASA 4-143-21. Además el escribano Julián Díaz pagó diversas cantidades a los trabajadores que repararon los hoyos de la plaza grande y de sus

Velázquez es puntual, en relación a la tasación de unos trabajos de pintura. En ningún pasaje de la documentación –que ciertamente, en este caso, es abundante— se le cita en tareas de más elevada responsabilidad, lejos de poder hacer sombra con su saber arquitectónico a los profesionales del ramo.

3. LOS ÚLTIMOS AÑOS DE LA MAESTRÍA MAYOR (1640-1660).

A finales de la década de los treinta el Buen Retiro estaba prácticamente terminado en sus partes y edificios fundamentales. Tras varios años de esfuerzo y dedicación la obra del valido y su arquitecto brillaba en todo su esplendor para mayor gloria y ostentación de Felipe IV. Pero la propia situación personal de Olivares y las circunstancias políticas que viviría la Monarquía Hispánica no tardarían en trastocar este panorama de fiestas y regocijos. Por un lado ya en esta época el alcaide perpetuo había perdido la esperanza de tener descendencia legítima que sucediera en sus mayorazgos y en las amplias atribuciones que disfrutaba la dirección principal del Sitio. Un problema de índole personal que de agravarse, como así sucedería, podría tener consecuencias muy negativas para el gobierno del nuevo palacio. Por otra parte, las sublevaciones de Portugal y Cataluña, amén de la sempiterna guerra con Francia, precipitaron la caída del conde-duque de Olivares y su posterior alejamiento de la Corte, primero en Loeches y a partir de junio de 1643 en Toro.

El 9 de junio de 1640 fue publicada una orden del rey que iba a marcar la corta pero intensa historia del Buen Retiro⁵⁸. Se ratificaron las amplias atribuciones del alcaide y su independencia administrativa respecto de la Junta de Obras y Bosques en la persona de don Gaspar de Guzmán, pero no en la de sus sucesores. Con esta medida se ponía límite a una situación extraordinaria en el gobierno de las Casas y Sitios Reales que había roto una práctica nacida en tiempos del emperador Carlos V. La orden es ciertamente interesante, además de clarificadora, en los términos que la anteceden. De forma explícita se reconocía la posibilidad de que pudieran haberse producido “excesos” en la aplicación de la Instrucción que regulaba los deberes y obligaciones de sus oficiales, merced a ese poder discrecional que gozaba el alcaide. Pero Felipe IV justificaba esta situación por haberse tratado de órdenes salidas de su propia boca:

entradas para los ensayos, en AV, ASA 2-58-1 (30-XII-1636).

⁵⁸ AGS, TMC, leg. 3764 (9-VI-1640); y AGP, Caja 11.731, exp. 5.

*(...) y porque con comunicazion mia se han obrado muchas cosas que conforme a los titulos y instrucciones se podia dudar si avia facultad para ello, declaro que todo lo que asta oy dia de la fecha de esta se a obrado, añadido y gastado por diferente mano en diferente forma de lo que estava ordenado se entienda es y a sido con ordenes expresas mias aunque no parezcan por escrito, pues con la inmediata asistencia que teneis a mi persona os la he dado de palabra*⁵⁹.

Continuaba la orden prohibiendo a los consejos y tribunales de la Monarquía, con mención especial a la Junta de Obras y Bosques, entablar juicios y residencias por vía de visita contra los oficiales del Retiro, ni de oficio ni a instancias del fiscal *a los quales les pongo silencio perpetuo*. Y por si fuera poco rompía una lanza de forma expresa a favor de los mismos:

*(...) es mi voluntad que por todos los cargos así de omision como de comision no se les pueda poner culpa por quanto estoy enteramente satisfecho que ninguno dellos por falta suya, a dejado de exercer con ello*⁶⁰.

Hemos insistido en la transcripción de estas palabras rubricadas por el rey porque parecen un traje hecho a la medida de oficiales como Alonso Carbonel, sin querer decir con ello que la orden de mayo de 1640 fuera publicada de forma expresa para salvar a un oficial de la calidad y cualidad del maestro mayor. Más bien parece un inmenso paraguas para todos aquellos que habían formado parte del equipo de Olivares, sin olvidar al propio valido que quizás intuía ya el declinar de su mandato. En el caso del manchego hasta en tres ocasiones —que sepamos— contrató de forma directa obras del Buen Retiro, siendo eximido de cumplir la orden que impedía hacerlo a sus oficiales. De mayor trascendencia debieron ser las responsabilidades de los pagadores que durante años de penuria económica no dejaron de aportar recursos. No cabe duda que el valido era consciente de las consecuencias “políticas” y judiciales que en un futuro podrían tener la impopularidad de las medidas fiscales tomadas para financiar la construcción del lujoso palacio.

Con la orden de mayo de 1640 se corría un tupido velo sobre una compulsiva

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ *Ibidem*.

gestión que dejaría importantes secuelas en la arquitectura del Sitio y se ponían las bases para que no pudieran producirse nuevos excesos como consecuencia de un gobierno tan personalizado. Tras la desaparición de don Gaspar de Guzmán se preveía pues que buena parte de la gestión administrativa del Buen Retiro permaneciera en manos del rey —quien daba su *placet* a todas las decisiones tomadas al respecto— pero a través de la intercesión de su Junta de Obras y Bosques⁶¹.

Aunque reducida la actividad desde finales de la década de los treinta, la exoneración política del conde-duque de Olivares marcó el punto y final al periodo constructivo más esplendoroso de cuantos conocería la historia del Buen Retiro. Su traslado forzoso a Loeches dejó huérfana por poco tiempo su dirección, pues apenas un mes después de su caída la duquesa de Sanlúcar fue instada a servir el oficio de alcaide en ausencia de su marido⁶². No parece que en los pocos meses que doña Inés permaneció en Madrid tuviera la oportunidad de hacer algo notorio en el gobierno del Sitio. El alejamiento de Olivares a Toro, la salida de su mujer de la Corte y sus respectivos fallecimientos en 1645 y 1647 sumieron al Retiro en un periodo de transición gestionado día a día, en lo que respecta a las pequeñas decisiones, por el teniente de alcaide Antonio Carnero⁶³.

Antes de terminar el año 1648 el rey puso fin a esta transición marcada por el pleito que el marqués de Leganés y el duque de Medina de las Torres habían planteado por la sucesión del estado de Sanlúcar. La prolongación del mismo a la espera de una sentencia en firme y la inminente entrada en Madrid de la nueva reina Mariana de Austria hacían necesario que alguien tomara las riendas del Buen Retiro. De este modo el 29 de diciembre de ese año Felipe IV decidió que este honor y responsabilidad recayera sobre el

⁶¹ Este matiz tan importante forma parte de la interpretación interesada que los cronistas de la Junta de Obras y Bosques dieron a esta orden real, en CERBANTES, p. 478. Otro cantar sería cómo aplicar esta “mediación” en aspectos tan importantes como el nombramiento de oficiales.

⁶² Un primer decreto, en AGP, Expedientes personales C^a 754-49 (28-II-1643). Fue ratificado en una cédula real publicada días después, en AGS, TMC, leg. 3764 (6-III-1643).

⁶³ El retiro forzoso de Olivares en Toro no le impidió firmar en la ciudad salmantina el nombramiento de Juan de Ribera como guarda principal del Buen Retiro, cargo vacante por promoción de Diego Barrero a Rey de Armas, en RAH, ms. 9-1075, fs. 136-138 (24-XII-1643), citado por CUARTERO Y HUERTA, 1968, p. 55. Juan de Ribera era uno de sus hombres de plena confianza, que en 1640 se había instalado en el Retiro con su familia para trabajar como jardinero. Se había formado como tal en los jardines de los Reales Alcázares de Sevilla.

Pocos días después de enterrar en Loeches a su marido, doña Inés de Zúñiga nombró a don Alonso Carnero, hijo del teniente de alcaide, para la futura sucesión en este oficio. A buen seguro se trataba de una maniobra para perpetuar el control del Sitio desde la distancia ante la posibilidad de una inesperada desaparición de don Antonio Carnero, en RAH, ms. 9-1075, f. 35 (1-X-1645), citado por CUARTERO Y

hombre fuerte de su gobierno, don Luis Méndez de Haro y Guzmán, VI marqués del Carpio⁶⁴. El nombramiento se hacía con las mismas *preeminencias y prerrogativas* que había disfrutado su tío, sin especificarse cuáles serían.

La resolución del pleito favorable al duque de Medina de las Torres en nada cambió las cosas, pues Carpio sería ratificado en el cargo de forma expresa a principios de 1654⁶⁵. En agosto de ese mismo año sus ocupaciones le obligaron a delegar esta responsabilidad —que no el oficio— en su hijo el marqués de Eliche para que pudiera dar órdenes y firmar libranzas en su nombre; con el encargo en particular de *procurar traer nueva agua por haver casi faltado toda la que venia a aquel sitio*⁶⁶. Medina de las Torres tendría que esperar hasta el fallecimiento de Carpio en 1661 para hacerse con la alcaldía del Buen Retiro, que le pertenecía como heredero legal del estado de Sanlúcar⁶⁷.

A pesar de estos cambios no hay indicios de que Alonso Carbonel perdiera la confianza de los nuevos responsables del Sitio. Más si cabe, en el caso del rey hemos tenido la ocasión de demostrar la alta estima que le demostró durante las jornadas de Aragón que se sucederían en los años cuarenta. En cuanto a don Luis Méndez de Haro las fuentes históricas no aportan muchos datos sobre su patrocinio en materia de arquitectura y menos aún sobre su relación con Carbonel. Cuando fue nombrado alcaide del Sitio, el manchego ya ostentaba la maestría mayor de las Obras Reales. De su mano salieron las trazas de las arquitecturas efímeras que celebraron en 1649 la entrada de la reina Mariana de Austria en el Buen Retiro. Dos años después el nuevo valido le encomendaría la tarea de informar sobre las reformas que la orden carmelitana proponía realizar en el convento de Santa Teresa de Ávila, patronato de la Casa de Guzmán⁶⁸. Con la autoridad que le daba el patrono y en aras a mantener la *buena correspondencia y arquitectura* y el *arte y maestría* con que fue trazada esta obra —según los propios términos utilizados por Carbonel— trató de limitar las draconianas medidas propuestas por fray Jerónimo de la Concepción, padre general de los carmelitas⁶⁹. Teniendo en cuenta la presión ejercida por

HUERTA, 1968, p. 52.

⁶⁴ *Ibidem*, f. 1 (29-XII-1648), citado por CUARTERO Y HUERTA, 1968, pp. 51-52.

⁶⁵ *Ibidem*, f. 3 r.^o (9-I-1654), citado por CUARTERO Y HUERTA, 1968, p. 52.

⁶⁶ *Ibidem*, fs. 21 y 23 (3-VIII-1654), citado por CUARTERO Y HUERTA, 1968, p. 52.

⁶⁷ El nombramiento se cerró el 15 de diciembre de 1661, según se refleja en una pequeña historia del oficio de alcaide del Buen Retiro, en AGP, Caja 11.730, exp. 9 (VII-1663).

⁶⁸ MARTÍN GONZÁLEZ, 1976, pp. 308-311; y MUÑOZ JIMÉNEZ, 1985, pp. 14-94.

⁶⁹ La propia estructura del documento suscrito por fray Jerónimo de la Concepción y Alonso Carbonel no deja de ser interesante. En la columna de la derecha y numeradas del uno al seis, el general de

éste, desde posiciones morales y en orden al buen gobierno de su religión, y el contexto de la polémica suscitada en el seno de la misma y en la propia capital abulense, Carbonel planteó un informe valiente en términos estrictamente estéticos, que nunca perdieron de vista la perspectiva arquitectónica del monumento y, cómo no, los intereses del patrono. Por ello reducir la opinión de unos y otros a un debate estético de altos vuelos, de estilos o “ismos”, no deja de ser un anacronismo de difícil credibilidad histórica⁷⁰.

Pocos días antes de publicarse la orden real de mayo de 1640, el conde-duque de Olivares creó el nuevo oficio de aparejador del Buen Retiro en la persona del maestro arquitecto Pedro de la Peña⁷¹. La necesidad del mismo venía justificada, según la cédula de nombramiento, por el incremento de las tareas relacionadas con el *reconocimiento, conservación y reparos* de los edificios que componían el Sitio. Pero tal vez pesara en esta medida el incendio declarado en el Cuarto del rey en el mes de febrero de ese mismo año. No hay que olvidar tampoco que desde la muerte de Crescenzi y el apartamiento de Gómez de Mora, la máxima responsabilidad de las Obras Reales recaía en las espaldas de Alonso Carbonel, las mismas que soportaban la maestría mayor del Buen Retiro.

El nuevo aparejador trabajaría a las órdenes de Carbonel, siguiendo sus indicaciones y ejecutando sus trazas. La mayoría de las tareas cotidianas relacionadas con la administración y control de la obras pasaron a formar parte de los deberes de Pedro de Peña, a quien se obligaba a residir con su familia en el Buen Retiro⁷². El salario de 150 ducados anuales, más 50 de casa de aposento, no parece que fuera un aliciente suficiente para asegurar la presencia permanente del aparejador. Cuando falleció en 1657, se añadió a la instrucción que acompañaba el nombramiento de su sucesor en el cargo, su yerno Juan de Torija, una reveladora advertencia en la que se reconocía que su primer capítulo —que estipulaba la residencia obligatoria en el Buen Retiro— nunca había sido cumplido por el difunto Peña; y que tal sujeción era imposible de acatar *por tan poco salario y utilidad*, en

la orden presentó sus propuestas de lo que *forçosamente es neçesario reformar en nuestro convento de Avila*. Con este precedente, en la de la izquierda, el maestro mayor rebatió uno a uno estos puntos dando su precisa opinión, en ACST, Caja 32, doc. 29, citado por MARTÍN GONZÁLEZ, 1976, p. 308.

⁷⁰ Nos referimos, claro está, a los intentos por defender la supuesta existencia de un estilo carmelitano, identificado con el manierismo herreriano, y de un debate estético entre los defensores del manierismo (general carmelita) y del barroco (Carbonel), en MUÑOZ JIMÉNEZ, 1985, pp. 15-29. Sin entrar a valorar el uso impropio que se da al término “estilo” por este autor, habría que hablar de una arquitectura “carmelitana” cuando nos referimos a la construida por los miembros de esta orden. Su principal característica, su austeridad, nació como respuesta a unas determinadas posiciones morales, nunca estéticas.

⁷¹ RAH, ms. 9-1075, fs. 102-103 (6-V-1640), citado por CUARTERO Y HUERTA, 1968, p. 54.

⁷² Se aprovechó su nombramiento para dictar una instrucción relacionada con su oficio, en RAH, ms. 9-1075, fs. 115-116 r.º (6-V-1640), citado por CUARTERO Y HUERTA, 1968, p. 55.

especial cuando se trataba de maestros de obras que mantenían otras obras fuera del Sitio⁷³. Como si fuera una premonición, un año después era preciso nombrar a un nuevo aparejador en la persona de Juan Fernández por las continuas incomparecencias de Torija⁷⁴. Para paliar esta situación don Luis Méndez de Haro elevó su sueldo a diez reales diarios.

En cuanto a la actividad edilicia desarrollada en estos últimos años de la maestría mayor de Carbonel, decir que se redujo al mantenimiento y conservación de las fábricas y a la reconstrucción de las pérdidas provocadas por los incendios que asolaron el Sitio. La primera de las tareas se vio condicionada por el rápido deterioro que iban a sufrir unas estructuras edificadas con rapidez —como hemos tenido ocasión de relatar— y con materiales poco perdurables. No hubo que esperar mucho tiempo para que la madera y el ladrillo *al modo que comúnmente se construye en Madrid*, según diría años después Antonio Ponz, dieran muestras de su debilidad⁷⁵.

Pero fueron los fuegos el principal enemigo de esta manera de construir. El primero de los tres incendios de consideración que sufrió el palacio se declaró de forma fortuita el 20 de febrero de 1640, coincidiendo con una estancia de los reyes, el príncipe y el valido. Se originó en el Cuarto del rey, en el sector situado al mediodía de la plaza principal, propagándose con rapidez por las armaduras y galerías altas colindantes. La peor parte se la llevaron la torre sudoeste, que quedó totalmente destruida, y las crujías oeste y sur de la plaza. Algunas piezas altas del Cuarto de la reina también sufrieron algunos daños. Buena parte del mobiliario de estas habitaciones fue pasto de las llamas⁷⁶.

La respuesta a tan grande daño no se hizo esperar. A finales de ese mismo mes de febrero se formalizaban las obligaciones de obra para reparar y reedificar en su caso las construcciones dañadas. Se repartieron entre varios maestros de obras por un valor de 525.000 reales, entre los que se encontraban Juan de Aguilar, Cristóbal de Aguilera, Alonso García, Miguel del Valle, Jusepe de Praves y Francisco de Mena⁷⁷. A Jerónimo

⁷³ RAH, ms. 9-1075, f. 113 r.º (7-V-1653), citado por CUARTERO Y HUERTA, 1968, pp. 54-55. El nombramiento de aparejador en la persona de Juan de Torija, con su respectiva instrucción, en ídem, fs. 97-98, 100-101 r.º (31-V-1657).

⁷⁴ Ibidem, fs. 94-96 (8-VIII-1658), citado por CUARTERO HUERTA, 1968, p. 54.

⁷⁵ T. VI, p. 273.

⁷⁶ Se hacen eco de sus consecuencias, en CARTAS, t. XV, pp. 412-414 (14-II-1640); y BNM, ms. 8177, fs. 15 v.º-16 r.º.

⁷⁷ Además participaron los maestros Benito Moreno, Alonso Pérez, Juan Martínez, Tomás de San Martín, Alonso Hernández, Antonio de Navas, Cristóbal Colomo, José de Benavides y Tomás de Torrejón.

Lázaro le tocó la delicada tarea de reconstruir desde los cimientos la torre afectada, incluido su chapitel, *en correspondencia y escuadra de las otras tres*⁷⁸. Es pues de suponer que la reconstrucción fue fiel a las trazas originales del palacio, sin que se introdujeran cambios sustanciales en su arquitectura. Al mismo tiempo que se iniciaban estos trabajos un grupo de artífices se dedicó a las tareas de aderezar y reparar los muebles y los objetos preciosos afectados por las llamas⁷⁹.

En el mes de noviembre de 1644 un nuevo incendio asoló el palacio, en esta ocasión afectando a la plaza grande. Ardieron las crujías norte y oeste destruyendo buena parte de los juegos de pelota y del picadero, en especial las armaduras que los cubrían. La reconstrucción tuvo que esperar hasta el mes de agosto del año siguiente. Fue entonces cuando se pregonó la obra con las condiciones firmadas por Pedro de la Peña, aparejador del Buen Retiro. Tras una cerrada puja en la que se sucedieron las bajas ante la atenta mirada del teniente de alcaide Antonio Carnero, la obligación recayó en los maestros Domingo Susvilla, Francisco Leal y Juan de León por un montante de 60.000 reales⁸⁰.

Pocos datos se conocen del incendio declarado el 15 de marzo de 1653. Debió afectar a una parte del palacio pues el pintor Angelo Nardi se afanó en la reparación y aderezo de las pinturas que se maltrataron. Hubo algunas entradas de material de construcción a lo largo del mes siguiente. La reparación no debió de ser importante porque a mediados de mayo se gratificó la dedicación de Alonso Carbonel y Pedro de la Peña en estos trabajos con una ayuda de costa de 2.200 y 1.650 reales respectivamente⁸¹.

4. AL SERVICIO DEL VALIDO: ZARZUELA Y VACIAMADRID.

No menos importancia tuvieron las fiestas y representaciones teatrales llevadas a cabo en el palacio y jardines de la ZARZUELA. Casi de forma simultánea a la construcción del Buen Retiro y en notoria vinculación con éste, se levantó esta pequeña villa suburbana

Las periódicas libranzas de pago a partir del 5 de marzo, en que se abonó el primer pago, se conservan, en AGS, TMC, leg. 3764.

⁷⁸ Su trabajo se valoró en 110.000 reales, la cantidad más elevada, en AGS, TMC, leg. 3764 (7-III-1636).

⁷⁹ El ensamblador Juan de Céspedes se aplicó a los muebles de ébano, mientras que su compañero el entallador Marcos García a los fabricados de otras maderas. Por su parte el carpintero Jerónimo Sánchez recibió más de 7.000 reales por la celosías que hizo de nuevo y por el aderezo de los marcos de pintura. Como en la nota anterior todas la libranzas por estos conceptos, en AGS, TMC, leg. 3764.

⁸⁰ AHPM, pr. 7400, fs. 158-167 r.º (28-VIII-1645).

⁸¹ Las libranzas relacionadas con los reparos de los daños causados por este incendio, en AGS, TMC, leg. 3766.

en el corazón del bosque del Pardo. Desde que Felipe IV pusiera sus ojos en este lugar, su valido fue el responsable de llevar a buen fin este nuevo proyecto edilicio que contaría con el protagonismo destacado de su arquitecto.

Su historia se retrotrae al siglo anterior, cuando, en la misma manera que lo fuera la Torre de la Parada, era uno más de los cazaderos torreados que salpicaban este paraje boscoso. Entre los años 1625-1626 el primitivo edificio y la heredad de la Zarzuela fueron adquiridos por el cardenal-infante a don Antonio Gutiérrez de Anaya, por un montante total de 20.000 ducados⁸². Su nuevo propietario emprendió una primera obra de reforma en el verano de 1626. El maestro de obras Juan Martínez se obligó con los agentes del infante a realizar los reparos oportunos en la *casa y torre*⁸³. Según las condiciones, si firma de su autor, el complejo se hallaba presidido por una torre de piedra, en la que el contratista se comprometió a levantar un colgadizo en su puerta principal, a reparar la albañilería de sus piezas y la cubierta de madera y teja de su último cuerpo. No muy lejos de este edificio y alrededor de un patio empedrado se hallaban las caballerizas, el pajar, las cocinas y una pequeña casa para el guarda.

A esta primera intervención le siguió una segunda, al parecer de mayor calado, a cargo de Juan Lázaro y Juan de Aguilar⁸⁴. El 6 de octubre de ese mismo año concertaban con dos albañiles la obra de este ramo que debían realizar en la Zarzuela *conforme a las trazas que para ello estan hechas*⁸⁵. La reforma se debió de prolongar hasta 1628, cuando se solicitó al rey la licencia para sacar de la cantera de Bernardos la pizarra necesaria para cubrir esta casa⁸⁶. Casi al mismo tiempo el maestro de obras Marcos de Sabugal se obligaba a realizar los primeros desmontes en la huerta y jardines que la rodeaban⁸⁷. La historia de esta primitiva construcción torreada finalizaría con el traslado del cardenal-infante a Flandes en 1632, donde permanecería hasta su muerte acaecida una década después.

⁸² RUIZ ALCÓN, p. 23.

⁸³ Tendría que estar terminada en dos meses a satisfacción de las personas que nombrare el marqués de Camarasa, mayordomo y sumiller del cardenal-infante, en AHPM, pr. 5801, fs. 682 v.º-685 v.º (9-VIII-1626).

⁸⁴ Cobraron por ella 1.500 ducados de manos de Cristóbal de Medina, según una orden del citado Camarasa, en AHPM, pr. 4902, f. 813 r.º (5-III-1629).

⁸⁵ AHPM, pr. 4902, fs. 585-586 v.º (6-X-1626).

⁸⁶ La noticia, sin dar mayores referencias, en RUIZ ALCÓN, p. 22.

⁸⁷ AHPM, pr. 5803, fs. 711-712 (11-XI-1628). La deuda por esta obra, que alcanzó un precio total de 2.626 ducados, se terminó de saldar una década después, en AHPM, pr. 5814, f. 583 (17-VI-1638); y pr. 6196, f. 462 (23-VII-1638).

Hay que esperar hasta octubre de 1633 para encontrar nuevas noticias. Se trata de una consulta de la Junta de Obras y Bosques elevada al rey sobre lo que se debía de hacer con lo edificado en la Zarzuela, recomendando la terminación de su cubierta⁸⁸. Desconocemos la respuesta de Felipe IV, si bien un año después se pagaban unos reparos en su casa baja por orden del conde de Castrillo⁸⁹.

La nueva etapa del que sería Real Sitio de la Zarzuela se inició en los primeros días de 1635. El 19 de enero el título de alcalde recaía en el conde-duque de Olivares mediante la agregación del lugar al Buen Retiro⁹⁰. Dos cédulas más de 12 de septiembre de ese mismo año y de 16 de febrero del siguiente ratificaron y aumentaron las prerrogativas del valido y de los oficiales que a partir de entonces se ocuparían de la gestión y mantenimiento del lugar⁹¹. En lo que se refiere a Carbonel, en la práctica, esta última orden le convertía en el maestro mayor de la Zarzuela.

El 16 de junio de 1635 Juan de Aguilar se comprometió a *hacer y acabar la real casa de la Çarçuela en la forma y conforme a la traza y condiciones que para ello se an hecho por Juan Gomez de Mora y Alonso Carbone*⁹². El contrato suponía la construcción ex novo de un nuevo palacio ajeno al torreón remozado años atrás por el cardenal-infante. El juego de trazas conservado en el Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Madrid no deja lugar a la duda sobre la autoría del proyecto. Fueron firmadas por el maestro mayor de las Obras Reales, por el contratista y por el escribano Manuel de Robles⁹³. Parece probable que en la redacción de las condiciones participara Alonso Carbonel, como aparejador de las mismas.

La supuesta paradoja que vio participar a Gómez de Mora en un proyecto asociado al conde-duque de Olivares podría ser explicada a la luz de las fechas que señalan el devenir de los acontecimientos. Las trazas del conquinse fueron realizadas, si nos atenemos a lo que dicen sus leyendas, en agosto de 1634, meses antes de que el Sitio se agregara a la alcaldía del Retiro. Sería en ese momento cuando el rey podría haber dado el

⁸⁸ AGS, CySR, leg. 308, f. 411 (X-1633), citado por RUIZ ALCÓN, p. 23; y BROWN Y ELLIOTT, p. 298.

⁸⁹ Fueron 1.135 reales cobrados por Domingo de Angulo, en AGP, El Pardo, C^a 9410, exp. 27 (13-IX-1634).

⁹⁰ AGP, CR, t. XIII, f. 168 r.^o (19-I-1635).

⁹¹ *Ibidem*, f. 175 (12-IX-1635); y fs. 181 v.^o-182 r.^o (16-II-1636).

⁹² La escritura de obligación, en AHPM, pr. 5810, fs. 658-663 v.^o (16-VI-1635), citado por SALTILLO, 1950, pp. 123-127.

⁹³ Confirmando así la opinión de LLAGUNO Y AMÍROLA, t. IV, p. 27.

visto bueno al proyecto, que comenzaría a materializarse el 16 de junio de 1635 tras la firma del contrato de obligación con Juan de Aguilar. De esta manera su ejecución, amén de su financiación, recayó en la estructura administrativa y en los recursos del Buen Retiro. Aquella representada por Carbonel y otros oficiales del mismo y ésta por el bolsillo del Consejo de Indias gestionado a discreción por su gobernador, el conde de Castrillo, a través de las manos del receptor general, Diego de Vergara Gabiria.

Juan Gómez de Mora delineó una villa rústica de gran sencillez y hermosura. Su aspecto exterior (fig. 77) resumaba cierto aire pintoresco gracias a la combinación cromática de los materiales, a su elevada cubierta de pizarra y a la decoración estilizada de sus chimeneas y buhardas. En su fachada principal, apenas resaltada por una portada de cantería rústica, se mezclan los modelos clasicistas con las tradicionales soluciones de la arquitectura madrileña. Buena prueba de esto último es el sistema adintelado con zapatas de las galerías laterales que flanqueaban la casa. Su estructura interior fue dividida en tres alturas: un semisótano iluminado con unos ventanucos que horadaban la suela de piedra; un piso principal, en el que se distribuirían las habitaciones reales; y, sobre éste, un holgado nivel de buhardillas que aprovechaba el espacio de la cubierta. Uno de los proyectos delata la presencia de las cuadras de jardinería perfectamente adaptadas a los volúmenes arquitectónicos. Se extendían sobre dos grandes terrazas separadas a diferentes niveles por un potente espacio porticado al que se accedía por una escalera de doble tiro. En definitiva un claro ejemplo de la persistencia y recuperación de los principios que regían el jardín renacentista⁹⁴.

Firmada la escritura de obligación, el comienzo de las obras no se hizo esperar. El 4 de julio de 1635 Juan de Aguilar recibió los 6.500 ducados de la primera paga⁹⁵. A partir de entonces pocas noticias más nos han llegado sobre la marcha de los trabajos. En los últimos días del año se comenzaban a pagar las primeras piezas del mobiliario, lo que puede indicar que la fábrica caminaba a buen ritmo⁹⁶. En una nueva escritura de obligación, fechada el 18 de agosto de 1636, el contratista se comprometía a terminar para

⁹⁴ RABANAL YUS, pp. 360-362.

⁹⁵ AHPM, pr. 5810, f. 674 r.º (4-VII-1635). La forma de pago elegida demuestra las dificultades por las que atravesaba la hacienda real. La obra se concertó en un total de 40.000 ducados, pagaderos en una primera libranza de 6.500 ducados y en partidas de 3.700 cada cuatro meses hasta llegar a los 25.000 en dos años. El resto se abonaría en los dos años siguientes.

⁹⁶ Diferentes pagos al entallador Marcos García por dos bufetes de caoba, a su compañero Alonso Gómez por unas tarimas y al ensamblador Gregorio de Villa por unas sillas, una cama y unos taburetes, en AHPM, pr. 6184, f. 782 (14-XI-1635), f. 810 (17-XI-1635) y fs. 1575-1576 (24-XII-1635).

finales de ese mismo año 30.000 ducados de obra, adelantando pues los plazos previstos⁹⁷.

Para entonces ya se detecta la presencia de una pequeña estructura laboral relacionada en exclusiva con este Sitio: un sobrestante de la obra, dos guardas, un albañil, un hortelano, un arbolista y un mozo jardinero⁹⁸. Estos últimos se encargarían del mantenimiento de los jardines y arboledas que empezaban a tomar forma. Antonio Otáñez —al que nos referimos en capítulos anteriores— fue el encargado de plantar las seis calles de árboles que recorrerían sus límites y caminos⁹⁹. A finales de 1636 se abonaban diferentes partidas por la obra del viaje del agua y encañados y por el allanamiento de los terrenos que iban a recibir el plantío de especies frutales¹⁰⁰.

El nuevo palacio de la Zarzuela habría empezado a ser una realidad en los primeros meses de 1637, cuando Juan García Barruelos comenzaba a emplomar sus tejados¹⁰¹. El 19 de agosto Juan de Aguilar suscribía la tercera escritura de obligación con el conde de Castrillo para acabar en toda perfección la huerta, jardines, oficios, caballerizas y cocheras del Sitio¹⁰². El maestro de obras se comprometió a terminar esta ampliación para el mes de abril de 1638 por un montante total de 198.000 reales. Por el ritmo de los pagos

⁹⁷ En el documento se especifica que en los 30.000 ducados no se incluían las deudas acumuladas por las obras realizadas en tiempos del cardenal-infante, en AHPM, pr. 5850, fs. 173-175 v.º (18-VIII-1636). Pocos días después recibía 5.000 ducados, en AHPM, pr. 6187, fs. 1028-1029 (30-VIII-1636); y 2.000 más, en AHPM, pr. 6189, f. 33 (4-XII-1636).

⁹⁸ La relación de cargos en una carta de pago recibida por Domingo de Angulo, sobrestante, de manos de Diego de Vergara Gabiria. Juan de Albear tomó la razón de la nómina como veedor y contador de la Casa de la Zarzuela, en AHPM, pr. 6186, fs. 838-840 (2-VI-1636).

⁹⁹ Cobró por ello más de 12.000 reales en diferentes cartas de pago, en AHPM, pr. 6188, f. 1658 (29-XI-1636); pr. 6190, f. 203 (26-I-1637), f. 416 (15-III-1637); pr. 6193, f. 1116 (20-XII-1637); y pr. 6194, f. 153 (23-I-1638). En una de ellas se especifica que fueron 3.700 árboles los que se distribuyeron en calles, lo más seguro, álamos.

¹⁰⁰ El sobrestante Angulo recibió 500 reales para pagar a los peones que trabajaban en el aderezo del viaje y encañados de agua, en AHPM, pr. 6189, f. 285 (20-XII-1636). Muy probablemente la obra era dirigida por el fontanero Fernando Rodríguez, quien recibió por su trabajo, por lo menos, 4.000 reales, en AHPM, pr. 6195, f. 47 (3-IV-1638); y pr. 6196, f. 233 (10-VII-1638). Con otros 3.000 reales el citado Angulo pagó a los operarios que allanaban las calles en las que se plantarían los árboles frutales, en AHPM, pr. 6190, f. 378 (9-II-1637) y f. 1367 (21-II-1637). En los meses siguientes se anotan varias partidas recibidas por Gaspar Bandal, que suman 61.400 reales, por el vaciado del Sitio de la Zarzuela, en AHPM, pr. 6191, f. 893 (28-IV-1637); pr. 6192, f. 223 (23-VI-1637), f. 751 (11-VIII-1637); pr. 6193, f. 905 (11-XII-1637); pr. 6194, f. 36 (7-I-1638), f. 913 (18-III-1638); pr. 6195, f. 753 (19-V-1638); y pr. 6196, fs. 362-363 (21-VII-1638).

¹⁰¹ La escritura de obligación para llevar a cabo el emplomado se suscribió ante Juan Cortés de la Cruz el 18 de marzo de 1637, según se expresa en un informe posterior que se conserva, en AGP, El Pardo, C^a 9410, exp. 25 (14-VII-1639). Recibiría por ello dos libranzas de 1.500 y 1.000 respectivamente, en AHPM, pr. 6191, f. 490 (23-III-1637); y pr. 6194, f. 37 (7-I-1638).

¹⁰² La escritura de obligación, hoy perdida, pasó ante el citado Cortés de la Cruz según se extrae de las cartas de pago que se otorgaron días después, en AHPM, pr. 6192, fs. 964-965 (22-VIII-1637); pr. 6193, f. 691 (19-XI-1637); y pr. 6194, f. 910 (17-III-1638).

efectuados parece que la obra caminó según lo previsto hasta que a finales de ese año se acordó una nueva mejora que alcanzó los 144.160 reales¹⁰³. En este periodo los marmolistas Bartolomé de Sombigo y Juan Francisco Sormano tallaron en jaspe de San Pablo cinco chimeneas para el palacio, según las tasaciones firmadas por Alonso Carbonel¹⁰⁴.

Poco más se puede añadir sobre el proceso constructivo del Sitio de la Zarzuela. En la estampa de Meunier se puede apreciar el edificio terminado y las dos terrazas sobre las que se dibujaban las cuadras del jardín formal. Una arquería porticada con una escalera de doble tiro en su parte central permitía la comunicación entre los dos niveles. Al fondo de la estampa, se distingue el campanario de lo que pudo ser el oratorio. Este conjunto palaciego sufrió algunas modificaciones en época de Fernando VII, en especial, en lo que respecta a las decoraciones interiores. Tal vez fue en este momento cuando se sustituyeron las cubiertas y se modificó el acceso principal del palacio. En las fotografías anteriores a 1936, publicadas en el estudio de Ezquerro del Bayo, se observan varias diferencias con respecto a los proyectos presentados por Juan Gómez de Mora en 1634: la portada había sido levantada hasta el nivel de los ventanales; se había introducido una escalinata para darle servicio; y el frontón que cerraba su vertical había sido sustituido por unos jarrones unidos por guirnaldas¹⁰⁵. El antiguo palacio de la Zarzuela fue arrasado en la Guerra Civil.

Desde que Olivares se hiciera cargo de su alcaldía, en enero de 1635, Alonso Carbonel fue el primer arquitecto del palacio de la Zarzuela, ejecutando el proyecto de Gómez de Mora. En ningún momento de su construcción se detecta la presencia del maestro mayor de las Obras Reales, menos aún después de sufrir su defenestración de las mismas. Como sucedería con la Torre de la Parada, la primitiva escritura de obligación sufrió sucesivas ampliaciones que incluyeron la obra de las cocheras, las caballerizas, la traída de aguas y el allanamiento de los terrenos. Si bien no nos han llegado noticias sobre

¹⁰³ Así se deduce de una última carta de pago, en AHPM, pr. 6196, f. 891 (1-IX-1638).

¹⁰⁴ Sombigo recibió dos pagos de 1.000 y 1.200 reales por las dos primeras chimeneas, en AHPM, pr. 6192, f. 824 (14-VIII-1637); y pr. 6194, f. 57 (7-I-1638). Por la tercera, tasada por el maestro mayor del Retiro, se le abonaron 1.670 reales, en AHPM, pr. 6195, f. 771 (19-V-1638). Sormano cobró 1.000 y 2.300 reales por otras dos chimeneas, según la tasación de Carbonel, en AHPM, pr. 6194, f. 63 (8-I-1638) y f. 383 (9-II-1638).

En un último informe dirigido al conde Castrillo se daba cuenta de la finalización de los trabajos del emplomado, que había incluido la colocación de las bolas doradas en los remates de los tejados y buhardas, del encañado y de las vidrieras, en AGP, EL Pardo, C.^a 9410, exp. 25 (14-VII-1639). Todas estas tareas habían sido valoradas por Carbonel.

¹⁰⁵ EZQUERRA DEL BAYO, pp. 123-127. Ver también el informe solicitado por la Dirección General de Bellas Artes para la declaración de jardín artístico, en LÓPEZ OTERO, pp. 369-371.

ella, la pequeña iglesia que se observa en la estampa de Meunier debió ser levantada poco tiempo después, tal vez con la traza de Carbonel. El nuevo Sitio pronto se convertiría en un foco lúdico de la cultura cortesana, famoso por sus comedias musicales celebradas al aire libre.

El otro Sitio agregado a la alcaldía del Buen Retiro fue la casa de VACIAMADRID, situada en el camino de Arganda, en la confluencia del Jarama y del Manzanares. Fue utilizada desde tiempos del rey Felipe II, cuando fue adquirido a los herederos de Santoyo (1589), como lugar de reposo y embarque en las jornadas de Aranjuez¹⁰⁶. En los reinados de Felipe III y Felipe IV cayó en desuso y abandono, hasta que el 4 de abril de 1627 el lugar de Vaciamadrid, junto con el de Velilla, fue vendido al conde-duque de Olivares. En junio de 1633 el valido hizo las gestiones oportunas ante la Junta de Obras y Bosques para que el Sitio, a pesar de la citada venta, siguiera perteneciendo al rey a cambio de la posesión de su alcaldía. Un año después se aprobaba la concesión.

El 15 de febrero de 1636 don Gaspar de Guzmán nombró a don Diego de Messía, marqués de Leganés, teniente de alcaide de la Casa Real de Vaciamadrid, cargo que le proporcionaría la posesión de esta propiedad tras el fallecimiento del matrimonio Olivares.

Durante estos años la casa permaneció sin habitar lo que fue provocando su progresivo deterioro. La única noticia que nos ha llegado sobre ella se refiere a unos reparos realizados en 1642 por el maestro de obras Francisco de Mena, apenas valorados en 552 reales por Alonso Carbonel¹⁰⁷.

La imagen de Vaciamadrid en el siglo XVII nos la da un lienzo (fig. 78) que se conserva en el monasterio de San Lorenzo de El Escorial. En ella se puede apreciar el edificio principal —con aspecto de caserón más que de palacio— y el jardín ornamental abierto en uno de sus lados. Se trata de una típica construcción madrileña de ladrillo y mampostería sobre zócalo de piedra, muy sobria y de planta irregular. Gómez de Mora describía en 1626 todos sus aposentos en el piso bajo, tal vez en referencia a los que servían de alojamiento a las personas reales. No menos tradicional era la estructura del jardín. Delimitado por unas tapias, sus cuadras abrazaban la fachada de la casa orientada al río, con la única decoración de una airosa fuente de tazas. En definitiva, una construcción conservadora en la línea de lo visto en otras casas reales de carácter rural, como en la de Aceca.

¹⁰⁶ CÁMARA MUÑOZ, 1988b, pp. 136-137; y PÉREZ PRECIADO, p. 489.

¹⁰⁷ AGS, CMC, 3ª época, leg. 1461 (21-V-1642).

A la espera de nuevas noticias documentales aquí termina la sucesión de edificios que nacieron fruto del nexo mantenido entre el conde-duque de Olivares y su arquitecto. Es el momento pues de definir y delimitar los límites de esta colaboración. En los Alcázares de Sevilla, Buen Retiro, Loeches, Zarzuela y en menor medida Vaciamadrid Alonso Carbonel, en su calidad profesional o como maestro mayor del Retiro, trabajó a las órdenes del valido. Una docena de años —hasta lo que hoy sabemos— que conocieron el intercambio de servicios y contraprestaciones habituales en un vínculo de patronazgo/clientela. Ya definimos las características de este tipo de relación cuando nos referimos a las pretensiones manifestadas por Alonso Carbonel y Villanueva, padre de nuestro protagonista, con los poderes municipales de Albacete¹⁰⁸. Las de Olivares y Carbonel fueron también personales, recíprocas y dependientes, reforzadas con buenas dosis de fidelidad, y entre individuos de posición social muy diferente.

Las noticias recogidas hasta el momento, en especial las que se extraen de la construcción del Buen Retiro, confirman el contacto cercano y continuado que mantuvieron el alcalde del Sitio y su maestro mayor. Las evidencias hablan por sí solas en lo que atañe a la dependencia y diferencia social establecida entre ambos. Más difícil sería precisar el catálogo de los intercambios de servicios y mercedes que alimentó esta relación. Podría haber comenzado en 1630, cuando al amparo de Crescenzi, hubiera promocionado a la aparejadería mayor de las OO.RR. Quedaría por confirmar si tres años antes el manchego hubiera conseguido el cargo de aparejador con el mismo apoyo, en detrimento del candidato auspiciado por Gómez de Mora. Más clara parece esta vinculación en el caso del Buen Retiro, en el que fue nombrado su maestro mayor en virtud de las amplias atribuciones que gozaba su alcalde.

La construcción del convento de Loeches con la traza de Carbonel quedaría al margen de todo lo anterior, al tratarse de una obra financiada por el peculio del Guzmán. No medió ningún nombramiento al respecto, ni tan siquiera se tiene constancia de que el arquitecto recibiera alguna compensación por su trabajo y dedicación a esta fábrica. Tampoco de que dentro de la Casa de Olivares existiera el cargo de arquitecto, si bien es cierto que la mayor parte de su archivo familiar ha desaparecido. Las únicas referencias que se pueden traer al respecto son los casos del pintor Alonso Cano y del arquitecto Gaspar de la Peña. El granadino dejó Sevilla en 1638 como pintor del conde-duque, título

¹⁰⁸ MÉDARD, p. 105; y MARTÍNEZ MILLÁN, pp. 21-22.

que siguió utilizando en los documentos que marcan su trayectoria en la Corte¹⁰⁹. En el caso de Peña su vinculación a la casa de Olivares es muy posterior en el tiempo, pero no menos significativa. En su etapa andaluza, siempre después de 1660, se intituló como arquitecto del conde-duque, claro está, del sucesor de don Gaspar de Guzmán¹¹⁰. Y parece que no por casualidad su padre y él mismo fueron aparejadores del Buen Retiro.

Mientras no se demuestre lo contrario hay que concluir que estos dos artistas usaron este título sin nombramiento o nómina que lo justificara, por el mero hecho de haber trabajado para los Olivares, que, por supuesto, no era poco, sobre todo en el medio andaluz. La paradoja se agranda si tenemos en cuenta que en ningún documento suscrito por Carbonel durante su vida —y son unos cuantos— se presentó como arquitecto o maestro del conde-duque. Por lo que hay que concluir que Cano y Peña pudieron haber empleado este título para beneficiarse del mismo, en la misma medida que Francisco Gómez de la Hermosa lo hiciera con el de pintor del cardenal-infante.

A lo largo de todo este tiempo de servicio y fidelidad al valido, Alonso Carbonel recibió un buen número de mercedes y compensaciones de diverso signo y especie. Su dedicación a las primeras obras del Cuarto Real de San Jerónimo coinciden con los nombramientos de aparejador mayor del Alcázar (1630), maestro mayor del Retiro (1633) y ayuda de la furriera (1634). Un cargo éste último que, pese a no contar con gajes en un principio, le permitía la entrada en el cuarto de SM como arquitecto principal del nuevo Sitio¹¹¹. La contratación directa de obras como las ermitas de San Bruno o San Antonio, prohibida de forma expresa por la instrucción del Retiro, pudo haberse tratado de una manera de compensar el exiguo salario que ganaba como maestro mayor. Lo mismo cabría decir de la merced de libertad de huésped de aposento y de incómoda partición que se le concedió en 1639 a su casa de la calle de la Cabeza, *en consideración de los servicios* prestados a la hacienda real¹¹². No olvidemos que, además de lo ya dicho, Carbonel participó con 27.500 reales en el préstamo a “daño” —nada más y nada menos que al 8 %— que un grupo de personas realizó a la hacienda real entre abril de 1634 y septiembre

¹⁰⁹ BARRIO MOYA, 1981, pp. 456-457; CRUZ VALDOVINOS, 1985, pp. 276-278; y los matices a esta relación expuestos, en SERRERA, p. 342.

¹¹⁰ GALLEGO BURÍN, p. 64; TOVAR MARTÍN, 1975, pp. 155-156; y GARCÍA MORALES, 1991b, pp. 88-89 y 252.

¹¹¹ Como se expresa de forma explícita en el nombramiento, en AGP, Expedientes personales 200/23 (7-X-1634), citado por MARTORELL Y TÉLLEZ-GIRÓN, p. 57.

¹¹² AHN, Consejos, leg. 13.198, exp. 80 (26-V-1639).

de 1635 para financiar las obras del Buen Retiro¹¹³.

Tampoco hay que descartar que la poderosa mano del valido estuviera detrás de una serie de mercedes sociales —a las que nos referimos en otro capítulo— que Alonso Carbonel logró a lo largo de estos años para sí mismo y los suyos: la ejecutoria de hidalguía ganada por sus padres en Pedraza de la Sierra (Segovia), de la que no queda refrendo documental; el título de familiar del Santo Oficio que el arquitecto logró en la ciudad de Toledo (1640); o el de notario de la Santa Inquisición reconocido en su hijo José un año después en la misma ciudad.

Otra forma que tenía el patrón de demostrar su protección al cliente era haciéndole partícipe de su propio ámbito de relación en el contexto de la Corte. En algunos casos esta presencia en el entorno del valido —aunque fuera siempre en segundo plano, ajeno al mundo estrictamente cortesano— le debió de proporcionar algunos beneficios y no pocas ventajas. En otros tuvo que padecer los inconvenientes de ser un personaje conocido, sin categoría social y, por desgracia para él, extremadamente feo. Al respecto hay que traer a colación dos “sucesos” narrados en las fuentes históricas de la época. El primero tuvo lugar en el marco de las fiestas celebradas en febrero de 1637. El trazador de la plaza donde tuvieron lugar los desfiles festivos fue el blanco de los versos satíricos de una academia burlesca convocada para la ocasión. Entre los diferentes temas planteados, los literatos tenían que preparar unos versos *pintando la hermosura y garbo de Carbonel*¹¹⁴. Claro está que el pobre ingenio de los participantes se cebó en la fealdad de nuestro arquitecto. El vejamen de Alfonso de Batres se mofa de su tez oscura con estas palabras:

(...) porque era bulto de hombre tan lobrego que pareçia que se tiznava el ayre en su cara, que se ateçava con çisco ó que se afeitava con ollín.

Admirado, dixe, estoy.

¿Quién eres, vision, le dixe?

Y él respondió: ¿qué te aflixe?

No temas, Carbonel soy.

De açia ay me viene el espanto, dixe (...) Pues aun no se contentó con esto, que me quiso comentar la cara. Entonçes le pregunté yo: ¿cómo assi? Y él respondió de

¹¹³ GÓMEZ IGLESIAS, pp. 29-30. En concreto, según una carta de pago otorgada al respecto, Alonso Carbonel entregó los 27.500 reales el 8 de enero de 1635. El 27 de junio de ese mismo año recibía 733 reales por los intereses corridos de un tercio del año, en AHPM, pr. 5810, f. 626 (27-VI-1635).

¹¹⁴ MOREL-FATIO, p. 639; y SÁNCHEZ, p. 137.

esta manera:

*Pusome un carbon y un el
Y lo que él se save alla:
Empero despues aca
Ni me entiendo yo ni él¹¹⁵.*

No menos fáciles y oportunistas fueron los versos de Pedro Rosete Niño dedicados al cuerpo vellosa del arquitecto:

*A vos el garrido, maestro famosso,
Asaz en las obras de gran jentileza
(mas non en las obras de naturaleza),
Vos trovo estas coplas, al talle garvosso,
Si os paro las mientes, de puro vellosso
Me punça la vista vuestra catadura,
E cuido que el padre que os dio tal fegura,
Al engendrarvos, cuydava en un osso¹¹⁶.*

Un año después Alonso Carbonel y Diego Velázquez participaron de forma activa en una representación celebrada en el palacio del Buen Retiro el martes de carnaval en presencia de los reyes¹¹⁷. Esta vez la chanza estaba asegurada por una boda cómica en la que el manchego hizo de reina y el pintor de condesa de Santisteban. El resto de los papeles fueron interpretados por el conde-duque, en el de portero, el conde de Oropesa, Aguilar, Grajal, Aitona, Híjar, Puñonrostro, Pastrana, etc... Las cartas de los jesuitas describen el sarao haciéndose eco de algunas críticas vertidas sobre esta forma de divertimento:

(...) Los trajes fueron ridículos y de gran entretenimiento. Lo demás no fue de tanta consideración como se pensó. A algunos no ha parecido tan ajustado a la decencia el traje, aun para burlas, a las personas que le llevaban; mas como fue

¹¹⁵ Respetamos la transcripción del texto perteneciente a un manuscrito de la Biblioteca del Arsenal de París, dado a conocer, en MOREL-FATIO, pp. 658-659.

¹¹⁶ *Ibíd.*, p. 639.

*fiesta otros lo excusan, y esto entre solos los de Palacio y criados de SS.MM. que estuvieron, y así no hizo tanta disonancia a algunos*¹¹⁷.

Esta última nota que delimita el carácter privado de la fiesta describe mejor que nada esta pequeña sucursal cortesana del Buen Retiro, en la que nobles y criados del rey cohabitaban en cierta armonía. Una curiosa mezcla de gente, separada en el ámbito público por sus categorías sociales, pero unida en el privado por su afinidad y lealtad al poderoso válido. Todo ello en un momento en el que lo más granado de la nobleza hispana comenzaba a dar la espalda a su gobierno.

En definitiva, lo que nos interesa señalar es que la relación clientelar regía el vínculo creado entre Olivares y Carbonel, con servicios, mercedes y contraprestaciones actualizados al mundo y a la sociedad que les tocó vivir en aquel ajetreado reinado de Felipe IV. Establecida esta base cabe plantearse si hubo otros criterios que condicionaron la elección del patrono; o dicho de otra manera, si en la misma influyó alguna consideración estética.

Si atendemos a la cronología de esta relación, expuesta en los capítulos anteriores, es fácil comprobar que Crescenzi facilitó el acceso de Carbonel al entorno del válido. El italiano, merced a su condición social y a su alabado gusto artístico, ingresó en él con anterioridad, quizás antes de 1627. En este caso es muy probable que, como sucediera con Felipe III y Felipe IV, el conde-duque hubiera sabido valorar sus criterios en tan nobles materias. Y después de todo lo visto hasta ahora hay que concluir que su principal baza fueron unos planteamientos novedosos en la tradición arquitectónica madrileña deudora de los presupuestos escurialenses. Los últimos estertores del manierismo romano —por muy repetitivos que fueran en aquel país— aportaron la base para una renovación formal en el arte cortesano que daría unos frutos insospechados en la siguiente generación de artistas. Entre una y otra, dando paso a los Herrera Barnuevo y Pedro de la Torre, se encontraría Alonso Carbonel. Su punto de encuentro con el marqués italiano podría haber sido el uso y conocimiento de una vía profesional, latente en el medio andaluz, que encumbraba al artista dominador del dibujo.

Pero lo cierto es que al día de hoy sabemos bien poco sobre los gustos artísticos y arquitectónicos del conde-duque de Olivares como para relacionarlos con el quehacer de

¹¹⁷ CARTAS, t. XIV, pp. 336-337; y BERGMAN, pp. 67-81.

¹¹⁸ CARTAS, t. XIV, p. 337.

Alonso Carbonel, más aún cuando sus diseños se seguían moviendo en los estrechos márgenes que imponía el clasicismo en España. Parece más probable que fueran sus actitudes profesionales, tan alabadas por la hacienda real, y la propia cercanía a Crescenzi las que pudieron haber marcado la elección del Guzmán.

CONCLUSIONES

ALONSO CARBONEL, ARQUITECTO.

Hasta aquí ha llegado la trayectoria biográfica de nuestro protagonista. Cerca de sesenta años de trabajo y dedicación en la Villa y Corte que lo encumbraron hasta el escalafón más alto de las Obras Reales de Felipe IV, la máxima distinción a la que podía aspirar un profesional de sus características.

Los primeros hitos de este devenir se sitúan en un centro artístico secundario, Albacete. Una ciudad en continua expansión económica y demográfica a lo largo de las primeras décadas del siglo XVI, pero que en 1583, cuando vio nacer a Alonso Carbonel, empezaba a conocer una coyuntura negativa, un tiempo de crisis, que se prolongaría hasta bien entrado el Seiscientos. Recibió su primera formación en el taller paterno, donde pudo conocer el abecé de las técnicas carpinteras basadas en los principios geométricos necesarios para armar estructuras de cierta complejidad. Con Antón de Morales, ya en la capital de la Monarquía Hispánica, aprendió el arte de la escultura pero según el perfil acostumbrado en el medio sevillano, esto es, con un amplio dominio de la traza. Así se conformaría la doble faceta de escultor y *architetto* con la que fue conocido en sus primeros años de trabajo en la capital. Años de dedicación que pronto le otorgarían un prestigio —una imagen de marca— y una capacidad de contratación que le situarían, al alimón con Antonio de Herrera, a la cabeza del retablo madrileño. Con los medios que le proporcionaba su taller y con los de otros centros productivos de menor importancia, con los que mantuvo relaciones profesionales, el papel de Carbonel en el seno del mismo evolucionaría hacia el de “empresario” y tracista, cada vez más alejado de la práctica manual de la escultura. La creatividad expuesta en estas tareas especulativas y su capacidad para ajustarse a los medios disponibles le granjearon cierta reputación más allá de los límites de su oficio.

Entre las obras más relevantes de este periodo, delimitado por la propia existencia de un taller en plena actividad, habría que situar el retablo mayor de la iglesia de la Magdalena de Getafe (1611-1618), el toledano de Santo Domingo el Antiguo (1619-1620), los de la iglesia del convento de la Merced (1621-1634) y el túmulo funerario de Felipe III erigido en el templo madrileño de Santo Domingo el Real (1621). Fue en la traza de estas estructuras leñosas —sólo han llegado hasta nuestros días las dos primeras— donde Carbonel pudo demostrar su perfecto dominio del lenguaje clasicista y un deseo por superar sus normas en beneficio de una concepción más decorativa. Desde posiciones

herederas de la arquitectura escurialense y sin atisbo alguno de reacción, inició su experimentación con fórmulas de progenie manierista. El tratamiento individualizado de algunas partes del retablo mayor de Getafe, su carácter dinámico, el denodado interés por lograr una óptima relación con el espectador para superar las limitaciones de la cabecera gótica; y, en general, el subjetivismo aplicado a sus formas delatan la asimilación de los modelos serlianos y el deseo de experimentar con ellos. Un empirismo que franqueaba sin titubeos la puerta abierta dejada por la imprecisión y la oscuridad del texto vitruviano en aras de una especulación estética que deseaba distanciarse de la austeridad arquitectónica propugnada por los epígonos de Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera. En este sentido, el uso de las columnas agrupadas en el citado retablo toledano y muy probablemente en el mayor y colaterales de la iglesia de la Merced remite a las soluciones más transgresoras de los últimos libros (VII y Extraordinario) del teórico boloñés. Ejemplos llevados a la estampa que en manos de un arquitecto con imaginación podían ser moldeables y adaptables hasta el infinito.

En cierto modo, esta manera de acercarse a Serlio recuerda la interpretación que la arquitectura andaluza había hecho de sus modelos. Una circunstancia que podría venir dada, en el caso de Carbonel, por las enseñanzas adquiridas en el taller de su maestro Antón de Morales o por una hipotética estancia profesional –todavía sin documentar– en aquellas tierras.

Siempre antes de 1614, Alonso Carbonel trabajó para Francisco González de Heredia en las decoraciones de la iglesia parroquial de Mejorada del Campo y, probablemente, en la construcción de su nueva residencia de la calle de Atocha. Fue en esta última fábrica donde por primera vez pudo llevar a la práctica tridimensional sus conocimientos como tracista.

Con este bagaje tocó la puerta de las Obras Reales con ocasión de la vacante de aparejador provocada por la muerte de Pedro de Lizargárate. El polémico concurso y la oposición enconada de Juan Gómez de Mora le ofrecieron la oportunidad de defender con argumentos estéticos sus posiciones como arquitecto dominador del dibujo y de plantear el recurrente arquetipo “miguelanguesco” de artista total. No fue una casualidad que, coincidiendo con su nombramiento como aparejador, entrara en contacto con Giovanni Battista Crescenzi. De todos los maestros “madrileños” de su generación, Alonso Carbonel era tal vez el mejor preparado para sintonizar con su ideario importada de Italia. Un buen ejemplo –por su significación simbólica y por las circunstancias que rodearon su

construcción— de esta nueva manera de ver la arquitectura, más novedosa por transgresora y más elegante por decorativa, fue el sepulcro de la Emperatriz María en las Descalzas Reales. Fue en este momento cuando Carbonel, de la mano del caballero romano y al calor de su simpatía por la gran *maniera* de Miguel Ángel, debió de conocer las estampas de los últimos *modellisti* de la arquitectura italiana (Montano, Villamena, Rossi o Radi).

Esta relación con Crescenzi pronto iba a materializarse en una fructífera colaboración que se dejaría sentir en las fábricas más importantes del rey. Carbonel pondría su traza a disposición del gusto refinado del italiano, cada vez más influyente a los ojos de Felipe IV y de Olivares. De esta manera ha de ser entendida esta suerte de asociación de la que saldría más beneficiado el aparejador, persona por lo demás pragmática y eficiente, buen servidor, que supo desenvolverse con gran propiedad en un contexto cada vez más deprimido por las necesidades de la Monarquía.

La mano de este dúo, tan desigual como complementario, se dejaría sentir de forma acusada en la arquitectura áulica. En concreto, en el giro radical que dio un asunto tan delicado y espinoso como la fachada principal del Alcázar de Madrid. En pocos meses Crescenzi y Carbonel desmontaron la torre del Sumiller —remodelada no hacía mucho tiempo según el proyecto de Juan Gómez de Mora, que igualaba sus frentes con los alzados de la fachada— en beneficio de una concepción que primaba una visión más horizontal en la que descollaban el pórtico principal y las torres de las esquinas.

Pero el fruto más importante de esta asociación profesional fue la construcción de las dependencias principales del Buen Retiro, una villa suburbana con funciones palaciegas aprestada para satisfacer las necesidades lúdicas y ascéticas de Felipe IV y su valido. Antes de la muerte de Crescenzi quedó configurado el núcleo principal del palacio, de una manera más tradicional y castiza —en la que dominaba la madera y el ladrillo— de lo que pudiera suponer la presencia del italiano. Ello pudo deberse a los designios personales del conde-duque de Olivares, preocupado por satisfacer los caprichos de su rey, pero también a una tendencia latente en la arquitectura española de la Edad Moderna que delimitaba lo ornamental a unos lugares concretos y significativos. Así en el entorno del jardín, en sus ermitas y en los espacios recoletos que envolvían las dependencias palaciegas se puede observar una mayor preocupación por desarrollar el formalismo manierista. Mientras que en los alzados de las plazas y de los patios de las habitaciones reales mandaba el funcionalismo más sobrio y ortogonal.

En este registro dialéctico, que trataba de conciliar el uso religioso de las ermitas con el deleite profano de sus fuentes y jardines, hay que analizar la articulación arquitectónica de la Magdalena, San Bruno y San Antonio de los Portugueses. Las dos primeras destacaban por ser una original propuesta de la tradición madrileña adaptada a estos fines. En la fachada de aquella se combinaba el pórtico tripartito y los aletones de transición, con una probable galería porticada que recuerda las vistas en las Maravillas y en Loeches. Tras esta pantalla de carácter religioso se ocultaba un bello jardín donde dominaba, en contrapunto a la iconografía de la santa pecadora, la escultura mitológica. En San Bruno se erguían desafiantes el chapitel del crucero del pequeño templo, en el eje de su fachada, y el de la Sala de las Burlas, una curiosa estancia de planta centralizada cuya arquitectura fue un antecedente inmediato a la ermita de San Antonio. Esta última era una imaginativa solución, a medio camino entre una residencia real —acondicionada para el disfrute de los sentidos— y un lugar de recogimiento, sin parangón en la arquitectura española del momento. Su planta centralizada y fortificada para sostener un elegante chapitel, sus tribunas y miradores, el foso excavado que servía como jardín, el edificio de los oficios y el estanque polilobulado formaban un delicioso conjunto; una especie de palacio en miniatura dentro del gran palacio, dotado de unidad y autonomía que lo convirtieron en una de las joyas más preciadas del Sitio. En estas pequeñas arquitecturas Carbonel tuvo la ocasión de diseñar soluciones estructurales más o menos novedosas que confirman —por si aún quedaran dudas— su perfil de verdadero arquitecto, capaz de crear y construir con sus conocimientos técnicos y con el perfecto dominio del lenguaje clasicista.

No menos innovadora fue la arquitectura del Casón del Buen Retiro, una tipología de edificio, la del salón de baile, prácticamente desconocida en España hasta ese momento. Nuestro arquitecto logró crear un magnífico envoltorio para una pieza principal cubierta con una bóveda de grandes dimensiones. Un espacio diáfano, sin soporte alguno que lo incomodara, en estrecha conexión con el jardín e inundado de luz gracias a los grandes ventanales que rasgaban sus muros. No menos llamativo resultaba el juego de volúmenes creado en sus tejados escalonados. Un interés —presente también, por ejemplo, en los proyectos de Gómez de Mora para el palacio de la Zarzuela— que recuerda las soluciones planteadas en las estampas recopiladas por Rubens en los *Palazzi Moderni di Genova* (Amberes, 1622).

Pero más allá de la plasmación de unos modelos determinados, en la arquitectura del Buen Retiro quedó en evidencia la preocupación de Carbonel por integrar las cubiertas en las siluetas de los edificios. Nos referimos, claro está, a los chapiteles que coronaban los diferentes alzados y despuntaban altivos entre la masa arbórea del parque —dándole un aspecto a medio camino entre lo pintoresco y lo religioso— tal y como se puede apreciar en la vista de Madrid de Pier María Baldi. Las esquinas de la plaza principal, los extremos de las habitaciones reales o las ermitas fueron realizadas con este sistema —que combinaba la madera, el plomo y la pizarra— tan poco español, o italiano, como hispanizado a base de repetirlo hasta la saciedad en las construcciones civiles y eclesiásticas de la Villa y Corte. También se remataron con esta solución leñosa los pescaderos y las atarazanas que rodeaban el estanque grande. Habría que relacionar este interés por adaptar los chapiteles a edificios de diferente naturaleza con el origen profesional del manchego. Buena parte de este saber constructivo, el que servía para acoplar las diferentes piezas de madera a las necesidades de una determinada techumbre, lo debió de adquirir en el taller de su padre, el carpintero Alonso Carbonel y Villanueva. Un elemento éste que ha de ser tenido en cuenta en la valoración profesional de nuestro protagonista pues le “emparenta” —con todas las salvedades que se deben de formular en este tipo de comparaciones— con la biografía, el quehacer y las preocupaciones edilicias de un arquitecto como François Mansart (1598-1666). Hijo de un carpintero y formado con el escultor Germain Gaultier, pasó a la historia de la arquitectura francesa, entre otras cosas, por ser el inventor de la “mansarde”. Sin embargo los últimos estudios sobre su figura (FRANÇOIS MANSART, pp. 49-51) han matizado este extremo hasta negarle el rol pionero en la introducción del *comble brisé* (ya empleados con anterioridad por Louis Le Vau) y del *comble recoupée par en haut* (palacio de Luxemburgo), pero reconociéndole el carácter innovador de sus cubiertas asimétricas (castillo de Blois) empleadas en la búsqueda de un efecto de contraste y gradación de sus arquitecturas. Esta misma intencionalidad de lo que podríamos definir como “estética de la cubierta”, aplicada siempre desde el dominio y la pericia técnica de la madera y ya comentada en su versión italiana de los *Palazzi Moderni di Genova*, está presente pues en la obra de arquitectos como Carbonel y Mansart.

La construcción de las últimas ermitas del Buen Retiro coincide con un periodo de especial importancia en la trayectoria de Alonso Carbonel. La muerte de Crescenzi (1635) y el apartamiento de Gómez de Mora (1636) le darían la oportunidad de consagrarse —siempre en su cargo de aparejador mayor— como el gran dominador de la arquitectura

real en los últimos años de la década de los treinta. Consolidado como el principal arquitecto del Buen Retiro, su actividad pronto se desplazaría a las cámaras más representativas del Alcázar de los Austrias: El Salón Dorado, el Salón Nuevo, la Pieza Oscura y la Sala de las Furias. En pocos meses estos espacios quedarían conectados por una original enfilada central e iluminados por un ventanal abierto en la fachada occidental, donde antes se levantaba uno de los cubos. Pero además sus alzados se articularían con una nueva concepción decorativa, basada en las calidades y en el cromatismo de los materiales suntuarios, cuyo principal precedente fue el Panteón escurialense diseñado por Crescenzi. Casi coetánea a la reforma de estos salones fue la transformación de la vieja sacristía del Alcázar en un magnífico relicario revestido con estos mismos materiales nobles. En su cámara más profunda se armaron, según los diseños de Carbonel, tres muebles a base de maderas finas y bronce para albergar las reliquias de la Monarquía.

La caída de Olivares y la reincorporación de Gómez de Mora no afectaron en demasía —en la misma medida que sucediera con Diego Velázquez— a la carrera profesional de nuestro protagonista. La obligada ausencia del maestro mayor había demostrado la gran capacidad de Carbonel y su equipo de colaboradores para dar respuestas a las necesidades arquitectónicas de los Sitios Reales. Felipe IV tuvo la ocasión de conocer y valorar el trabajo y la fidelidad de su arquitecto, en cierto modo porque cada vez demostraba una mayor inclinación hacia el arte de construir. Sólo así se puede entender que en las sucesivas jornadas de Aragón contara con el manchego para la delicada y personal tarea del aposentamiento de la Corte y para despachar las consultas sobre arquitectura que se hacían desde Madrid. Es entonces cuando se descubre a un monarca curioso y detallista que, apoyado en los criterios técnicos de Carbonel, gustaba de controlar todos los aspectos relacionados con la construcción de sus palacios.

Una confianza hacia su arquitecto, convertido en maestro mayor desde 1648, que perduraría en los años siguientes en lo que respecta a la ejecución de obras tan importantes como la finalización del Panteón de El Escorial o los preparativos de la entrada de la reina Mariana de Austria. Una vez más Carbonel se destapa como un artista versátil, capaz de manejar diferentes registros formales y de adaptarse a las necesidades de cada fábrica y al deseo de su comitente. En las tumbas reales prolongando la brecha decorativa abierta por Crescenzi en 1617, teñida aún de recursos manieristas, pero también planteando una articulación austera y desnuda en los muros de su escalera, como perfecto contrapunto a la sorpresa que aguardaba al espectador que ingresaba en la rotonda; y en las decoraciones

de los arcos que saludaron a la nueva reina, experimentando con el sobrio y solemne orden dórico —de la misma manera que lo hiciera el hermano Bautista— a la búsqueda de un perfil más ornamental sin menoscabo de sus propiedades estructurales.

De este mismo periodo serían la traza del retablo mayor de la iglesia de las Maravillas, que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, y el retablo —hoy desaparecido— de la capilla de Santo Domingo Soriano del convento de Santo Tomás. A falta de conocer algunos detalles sobre este último y con la ayuda del análisis de la portada del *Índice* de la biblioteca de Felipe IV, la evolución tomada por este arte en manos de Carbonel se nos antoja un tanto ambigua y hasta cierto punto regresiva. Por un lado, el diseño para las Maravillas representa un paso atrás en relación a las soluciones decorativas planteadas por el manchego, sin ir más lejos, en la Magdalena de Getafe y en Santo Domingo el Antiguo de Toledo. Fuera por la extensión áulica de este encargo o por respetar la austeridad carmelitana, optó de forma deliberada por encajar su aparato formal en los límites de la arquitectura, respetando su más que manifiesto clasicismo. El único atisbo de puesta al día vendría dado por el amplio desarrollo en altura —siempre en relación a las medidas de la capilla mayor del templo— del pedestal y del orden del primer cuerpo. Esta misma circunstancia se repetiría en el alzado de la máquina del convento de Santo Tomás, una obra en la que Carbonel confirmó su mesura en la aplicación de las normas clásicas, en este caso, reconociendo seguir los preceptos de Vignola.

Otra etapa fundamental de la carrera profesional de Alonso Carbonel se desarrolló bajo la protección de don Gaspar de Guzmán, conde-duque de Olivares, una relación clientelar cuyos servicios y contraprestaciones hemos tratado de desglosar a lo largo de este texto. El arquitecto demostró en todo momento su total fidelidad y adhesión a los designios del valido, incluso después de su estrepitosa caída, cuando hubiera sido hasta cierto punto comprensible el olvido o la deserción. Sobre este sustrato relacional se desarrolló su carrera profesional al servicio de las obras patrocinadas (Loeches) y controladas (Buen Retiro) por el Guzmán hasta convertirse —a pesar de la inexistencia de un nombramiento en concreto— en su arquitecto por excelencia. Queda sin aclarar si detrás de esta elección existieron criterios de carácter estético que favorecieron la opción encarnada por Carbonel; o si la cercanía de éste a los postulados de Crescenzi le franqueó el camino que conducía hasta el valido.

Dejando de lado el palacio del Buen Retiro, ya analizado, el fruto más importante

de este mecenazgo arquitectónico fue el convento de las dominicas de Loeches, resultado último e inesperado de una política fundacional cambiante y llena de altibajos. En principio decir que formaba parte de un planteamiento urbanístico muy ambicioso que integraba en torno a una plaza de nueva creación, a modo de compás, la citada fundación, la casa-palacio del valido y la iglesia del convento de carmelitas descalzas. Sobre la base del modelo conventual de la Encarnación, especialmente en lo que respecta a su planta, el manchego realizó una versión actualizada de su fachada. Por un lado quedó integrada en un frente de sillería que discurría hasta más allá del palacio del conde-duque, logrando una perfecta trabazón entre ambos edificios; y, por otro, reprodujo en su planta una jerarquía volumétrica, en la misma medida que lo había hecho en su alzado, que acentuaba la sensación de relieve y claroscuro. En sus tres calles principales distribuyó en perfecta simetría los huecos decorados con elementos del repertorio manierista de pro genie romana que intensificaban la plasticidad y un cierto aire de inestabilidad del conjunto. Una vuelta de tuerca —tal vez la última de su carrera— a las recetas clasicistas que Carbonel una vez más demostraba dominar a la perfección.

En contraposición a este tratamiento decorativo de la fachada, el interior de la iglesia y del convento es una buena demostración de la arquitectura desornamentada del clasicismo español, en la que su autor trató de reducir el orden dórico a su versión más simplificada y simbólica.

En términos estéticos la aportación de Alonso Carbonel a la arquitectura áulica se podría calificar como relativamente novedosa en sus primeros años de aparejador; y un tanto estancada cuando, como maestro mayor, contempló el crecimiento y la maduración de una nueva generación de artistas que definiría las formas del barroco. En la primera etapa propondría un planteamiento muy decorativo desde el uso de los órdenes clásicos, siempre en el límite de la ortodoxia, y desde posiciones manieristas. Si bien no supuso una ruptura con la arquitectura escurialense, sí que le dio aires de renovación suficientes para que sus contemporáneos apreciaran el contraste. En este proceso, queda dicho, precipitarían su experiencia serliana, demostrada en su producción de retablos, y la influencia de las enseñanzas de Crescenzi. Pero lo que un día fue una novedad, pronto se convertiría en algo repetitivo a pesar de los intentos de Carbonel por renovar su lenguaje, por ejemplo, en las arquitecturas efímeras de la entrada de Mariana de Austria. Lo llamativo del caso, que tal vez sirva para explicar en parte el fenómeno, es que algunos de estos jóvenes maestros —a excepción del hermano Bautista y Pedro de la Torre— surgieron

del entorno familiar y profesional en el que se movieron el arquitecto manchego y el escultor Antonio de Herrera. Claro está que la figura con mayor proyección fue Sebastián de Herrera Barnuevo, tasador de las pinturas que Carbonel dejara en este mundo.

No menos importantes y fecundos fueron los vínculos establecidos entre el mentado Pedro de la Torre y el arquitecto manchego. Incluso una de las primeras apariciones documentadas de aquél, la ejecución del retablo mayor de la parroquia de San Miguel (1634), lo relaciona de forma directa con Crescenzi. Fallecido el italiano, los años seguirían favoreciendo el intercambio profesional con Carbonel en proyectos tan significativos para la arquitectura cortesana como la renovación del Salón Dorado del Alcázar (1641), la nueva disposición del Relicario real en la capilla del mismo palacio (1643), las arquitecturas efímeras de la entrada de Mariana de Austria (1649) o la más que probable ejecución del retablo mayor de la iglesia de las Maravillas. El broche final de esta estrecha relación —que simbolizaría la sintonía profesional mantenida por ambos artistas— sería el proyecto final del Ocho de la catedral de Toledo. Carbonel, como maestro mayor de las OO.RR., ratificaría la traza de Pedro de la Torre en octubre de 1652 en atención a su *mucho arte i grandeça*.

En esta misma línea decir que el modelo de arquitecto-artista encarnado por Carbonel, aunque sin asociar todavía a las formas del barroco madrileño, pudo ser el espejo en el que se miraron los artífices que dieron el paso hacia delante en esta evolución de la edificación cortesana. Su éxito profesional en la jerarquía de las Obras Reales de Felipe IV significó la convalidación de una vía formativa que tuvo en el dominio del dibujo la máxima garantía de aplicación correcta de los conocimientos puramente técnicos. Sin olvidar la crucial aportación de otros artistas venidos de fuera, como Alonso Cano, se puede considerar al arquitecto de Albacete como un escalón inexcusable en este proceso de renovación formal que con los años precipitaría en el barroco madrileño más transgresor y alejado del vitruvianismo.

Esta biografía extensa ha revelado a Alonso Carbonel como un hombre “representativo” de su época, con un perfil carente de rasgos ejemplares, que tanto han valorado los escritores moralistas, y de reacciones discrepantes hacia su entorno. Un individuo “conformista” —en la misma medida que el Esteban de Garibay descrito por Julio Caro Baroja— que alcanzó, sin grandes estridencias, una buena inserción en el contexto sociocultural que le tocó vivir; y un arquitecto válido y significativo de un periodo de cambio, de transición, al que le ha perjudicado sobremanera la irreparable

pérdida de buena parte de su obra más relevante y una línea historiográfica que ha dado una visión sesgada y, sobre todo, incompleta, de la historia de la arquitectura madrileña del siglo XVII.

ABREVIATURAS DE ARCHIVO

ACL	Archivo de los Condes de Luna (León).
ACST	Archivo del Convento de Santa Tesesa de Ávila.
AGA	Archivo General de la Administración (Alcalá de Henares).
AGP	Archivo General de Palacio.
AGS	Archivo General de Simancas.
AHDAB	Archivo Histórico Diocesano de Albacete.
AHDG	Archivo Histórico Diocesano de Getafe.
AHDM	Archivo Histórico Diocesano de Madrid.
AHDT	Archivo Histórico Diocesano de Toledo.
AHN	Archivo Histórico Nacional.
AHPAB	Archivo Histórico Provincial de Albacete.
AHPM	Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Madrid.
AHPS	Archivo Histórico Provincial de Sevilla.
AHPZ	Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza.
AMG	Archivo Municipal de Getafe.
APSS	Archivo Parroquial de San Sebastián.
ARCV	Archivo de la Real Chancillería de Valladolid.
ARRAA	Archivo de los Reales Alcázares de Sevilla.
AV	Archivo de Villa de Madrid.
BN	Biblioteca Nacional de Madrid.
BPR	Biblioteca del Palacio Real.
CMC	Contaduría Mayor de Cuentas.
CR	Cédulas Reales.
CySR	Casas y Sitios Reales.
PSM	Parroquia de San Martín.
SA	Sección Administrativa.
TMC	Tribunal Mayor de Cuentas.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

ACKERMAN, James S., *La Arquitectura de Miguel Ángel*, Madrid, 1997.

AGUILAR GARCÍA, María Dolores, *Málaga mudéjar. Arquitectura religiosa y civil*, Málaga, 1979.

AGUILÓ ALONSO, María Paz, *Orden y decoro. Felipe II y el amueblamiento del Monasterio de El Escorial*, Madrid, 2001.

AGULLÓ Y COBO, Mercedes, 1973, "Noticia de algunos artistas que trabajaron en el Real Monasterio de la Encarnación", en *Villa de Madrid*, n.º 41, Madrid, pp. 67-74.

-----, 1978a, *Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores de los siglos XVI y XVIII*, Valladolid.

-----, 1978b, *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*, Granada.

-----, 1978c, "Manuel Pereira: aportación documental", en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, t. XLIV, Valladolid, pp. 257-278.

-----, 1996a, *Documentos para la historia de la pintura española*, Madrid.

-----, 1996b, "Antonio y Francisco Rizi", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XXXVI, Madrid, pp. 75-97.

-----, 1997, "Pedro, José, Francisco y Jusepe de la Torre, arquitectos de retablos", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXXVII, Madrid, pp. 25-70.

-----, 1998, "Addenda a Pedro de la Torre", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XXXVIII, Madrid, pp. 177-194.

ALBACETE: *tierra de encrucijada. Un recorrido a través de su historia, su arte y su cultura*, Madrid, 1983.

ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador, "Rubens en España y el programa iconográfico de la Torre de la Parada", en *Archivo de Arte Valenciano*, n.º 49, Valencia (1978), pp. 42-46.

ALLO MANERO, María Adelaida, *Exequias de la Casa de Austria en España, Italia e Hispanoamérica*, Zaragoza, 1993 (microforma).

ALMANSA Y MENDOZA, Andrés de, *Cartas novedades de esta Corte y avisos recibidos de otras partes 1621-1626*, Madrid, 1886 (Colección de libros raros ó curiosos; 17), ed. del marqués de la FUENSANTA DEL VALLE y J. SANCHO RAYÓN.

La ALMONEDA del siglo. *Relaciones artísticas entre España y Gran Bretaña, 1604-1655*, Madrid, 2002.

ALONSO CORTÉS, Narciso, "Datos para la biografía artística de los siglos XVI y XVII", en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. LXXX, Madrid (1922), pp. 40-50.

ALPERS, Svetlana, *The decoration of the Torre de la Parada*, Bruselas, 1971.

AMADOR DE LOS RÍOS, José y RADA Y DELGADO, Juan de Dios, *Historia de la Villa y Corte de Madrid*, Madrid, 1978 [ed. facs. de 1860].

AMORES MARTÍNEZ, Francisco, "Una obra de Francisco Pacheco para la Condesa de Olivares", en *Symposium Internacional "Alonso Cano y su época"*, Granada, 2002, pp. 437-444.

ANDRÉS, Gregorio de, 1964, "Los libros confiscados a don Alonso Ramírez de Prado (1611)", en *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, t. VII, Madrid, 1964, pp. 269-390.

-----, 1965, "Correspondencia epistolar entre Felipe IV y el P. Nicolás de Madrid sobre la construcción del Panteón de Reyes. 1654", en *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, t. VIII, El Escorial, 1965, pp. 159-207.

-----, 1973, "La descripción de S. Lorenzo el Real de la Victoria del Escorial por Lorenzo Van der Hamen (1620)", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, Madrid, pp. 251-276.

ANGULO IÑIGUEZ, Diego, "Francisco Rizi. Pinturas murales", en *Archivo Español de Arte*, n.º 188, Madrid (1974), pp. 361-382.

ANGULO IÑIGUEZ, Diego y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, *Historia de la pintura española: escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, 1969.

-----, 1977, *A Corpus of Spanish Drawings*, Londres.

ANTÓN, María Luisa, "Una nueva adquisición de nuestro Museo Nacional de Escultura. Busto de la Beata María de Jesús", en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Valladolid (1936-1939), pp. 97-102.

ANTONIO SÁENZ, Trinidad de, 1974, "Algunas noticias biográficas sobre el pintor Pedro Núñez del Valle", en *Archivo Español de Arte*, n.º 186, Madrid, pp. 160-162.

-----, "Nuevos datos para el estudio del monasterio de la Encarnación", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XXIV, Madrid (1987), pp. 53-59.

-----, 1994, "Las canonizaciones de 1622 en Madrid: artistas y organización de los festejos", en *Anales de la Historia del Arte*, n.º 4, Madrid, pp. 701-709.

ARAGUAS, Philippe, "Architecture de brique et architecture mudejar", en *Mélanges de la Casa Velázquez*, t. XXIII, París (1987), pp. 173-200.

ARENILLAS, Juan Antonio, "Diego López Bueno, arquitecto del monasterio de Santa Paula de Sevilla (1615-1623)", en *Archivo Español de Arte*, n.º 250, Madrid (1990), pp. 219-

232.

ARRÓNIZ, Othón, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, 1977.

ASTIAZARAIN ACHABAL, María Isabel, "Contribución al estudio de la arquitectura retablística de la primera mitad del siglo XVII en Guipúzcoa: La obra de Bernabé Cordero", en *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País*, San Sebastián (1990), pp. 259-316.

ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel, 1997, "Mecenas y fortuna del pintor Antonio de Pereda", en *Archivo Español de Arte*, n.º 279, Madrid, pp. 271-284.

-----, 1998, "Idea y contexto de una talla sevillana: la capilla del Cristo del Colegio Imperial de Madrid", en *Archivo Hispalense*, n.º 246, Sevilla, pp. 201-237.

ATIENZA HERNÁNDEZ, Ignacio, "Pater familias, señor y patrón: oeconomía, clientelismo y patronato en el Antiguo Régimen", en *Relaciones de poder, de producción y parentesco en la Edad Media y Moderna*, Madrid, 1990, pp. 411-458.

AZCÁRATE RISTORI, José María de, 1948, "Algunos juicios sobre Giraldo de Merlo", en *Archivo Español de Arte*, XXI, Madrid, p. 308.

-----, 1951, "Una variante en la edición de los *Diálogos* de Carducho con noticia sobre el Buen Retiro", en *Archivo Español de Arte*, n.º 95, Madrid, pp. 261-262.

-----, 1960, "Noticias sobre Velázquez en la Corte", en *Archivo Español de Arte*, n.º 132, Madrid, pp. 357-385.

-----, 1962a, "Datos para las biografías de los arquitectos de la Corte de Felipe IV", en *Revista de la Universidad de Madrid*, n.º 42-43, Madrid, pp. 517-546.

-----, 1962b, "Datos sobre túmulos de la época de Felipe IV", en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. XXVIII, Valladolid, pp. 289-296.

-----, 1966, "Anales de la construcción del Buen Retiro", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, Madrid, pp. 99-135.

-----, 1970, "Algunas noticias sobre pintores cortesanos del siglo XVII", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, Madrid, pp. 43-61.

AZCUE BREA, Leticia, *La escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Catálogo y Estudio)*, Madrid, 1994.

BABELON, Jean, *Jacopo da Trezzo et la construction de l'Escorial. Essai sur les arts à la cour de Philippe II*, Paris, 1922.

BAGLIONE, Giovanni Battista, *Le vite de' pittori scultori et architetti dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma, 1642.

BARATECH ZALAMA, María Teresa, "Tres documentos para la historia del arte madrileño", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. VIII, Madrid (1972), pp. 539-543.

BARBEITO, José Manuel, 1992, *El Alcázar de Madrid*, Madrid.

-----, 1994, "Velázquez y las Obras Reales", en *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la Corte de los Reyes de España*, Madrid, pp. 80-95.

-----, 1999, "Velázquez, Gómez de Mora y Carbonel: tres artistas en la Corte de Felipe IV", en *Reales Sitios*, n.º 141, Madrid, pp. 18-28.

BARBEITO CARNEIRO, María Isabel, "Cuarto centenario de las carmelitas descalzas de Loeches", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XXXVI, Madrid (1996), pp. 565-578.

BARGHAHN, Barbara von, *Philip IV and the "Golden House" of the Buen Retiro*, Nueva York-Londres, 1986.

BARREIRO PEREIRA, Paloma y RIAÑO LOZANO, Carlos de, "Biografía de un humanista: Juan de Herrera", en *Juan de Herrera, arquitecto real*, Barcelona, 1997, pp. 25-37.

BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la, *Poesías de D. Francisco de Rioja*, Madrid, 1867.

BARRIO MOYA, José Luis, 1979, "La capilla de San Fausto, en Mejorada del Campo", en *Cisneros*, n.º 76, Madrid, pp. 40-41.

-----, 1981, "Noticias sobre Alonso Cano, Andrés de Vargas, Matías de Torres y Pompeyo Leoni en el convento de Atocha", en *Archivo Español de Arte*, n.º 216, Madrid, pp. 456-458.

-----, 1984, "La desaparecida iglesia del madrileño Monasterio de Santo Tomás de Aquino en el siglo XVI", en *Analecta Calasanctiana*, n.º 52, Madrid, pp. 517-529.

BARRIOS, Feliciano, "Diego Velázquez: sus oficios palatinos", en *Reales Sitios*, n.º 141, Madrid (1999), pp. 2-17.

BARTOLOMÉ, Belén, "El conde de Castrillo y sus intereses artísticos", en *Boletín del Museo del Prado*, n.º 33, Madrid (1994), pp. 15-28.

BENITO Y DURÁN, Ángel, 1972, "Basilios", en *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, Madrid, t. I, pp. 196-198.

-----, 1973, "Resumen histórico de la provincia basiliana del Tardón, expuesto por el P. Vicente de San Antonio", en *Boletín de la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, n.º 93, Córdoba, pp. 177-201.

-----, 1977, "La Provincia Basiliiana del Tardón", en *Boletín de la Real Academia de*

Córdoba, de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes, n.º 97, Córdoba, pp. 223-267.

BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín, "En defensa de Alonso Cano arquitecto", en *Symposium Internacional "Alonso Cano y su época"*, Granada, 2002, pp. 61-85.

BERGMAN, Hannah E., "A Court Enterteiment of 1638", en *Hispanic Review*, n.º 42, 1974, pp. 67-81.

BERMEJO, Elisa, "Bartolomé Zumbigo, arquitecto del siglo XVII", en *Archivo Español de Arte*, n.º 108, Madrid (1954), pp. 291-302.

BLANCO MOZO, Juan Luis, "Algo más en torno al equipaje ideológico y material de Giovanni Battista Crescenzi", en *El Mediterráneo y el Arte Español. Actas del XI Congreso del CEHA* (1996), Valencia, 1998, pp. 194-197.

BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz, 1991, "Sobre el debate entre arquitectos profesionales y arquitectos artistas en el barroco madrileño. Las posturas de Herrera, Olmo, Donoso y Ardemans", en *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*, t. IV, Madrid (1991), pp. 159-194.

-----, 1992, "La maestría mayor de obras de Madrid a lo largo de su historia. Origen, evolución y virtual supresión del empleo", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XXXI, Madrid, pp. 509-541.

BLASCO RODRÍGUEZ, Carmen, *El Palacio del Buen Retiro de Madrid. Un proyecto hacia el pasado*, Madrid, 2001.

BLÁZQUEZ MATEOS, Eduardo, "El jardín de *El Buen Retiro* como escenario de un programa artístico de exaltación monárquica", en *Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos*, Madrid, 1994, t. II, pp. 1425-1433.

BONET CORREA, Antonio, 1960, "Velázquez, arquitecto y decorador", en *Archivo Español de Arte*, n.º 130-131, Madrid, pp. 215-249.

-----, 1984, *Iglesias madrileñas del siglo XVII*, 2ª ed., Madrid.

BOSIO, Antonio, *Roma sotteranea*, Roma, 1634.

BOUDON, Françoise y BLÉCON, Jean, *Le château de Fontainebleau de François I^{er} à Henri IV. Les bâtiments et leurs fonctions*, París, 1998.

BOURDIEU, Pierre, "L'illusion biographique", en *Actes de la recherche en sciences sociales*, n.º 62-63, París (junio, 1986), pp. 69-72.

BROWN, Jonathan, 1981, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid.

-----, 1986, *Velázquez, pintor y cortesano*, Madrid.

BROWN, Jonathan y ELLIOTT, John H., *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte*

de Felipe IV, Madrid, 1988.

BURKE, Markus B. y CHERRY, Peter, *Collections of Paintings in Madrid 1601-1755*, 1997.

BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín, 1969, "Documentos para el estudio del arte en Castilla, los Carducho", en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, t. XXXV, Valladolid, pp. 239-246.

-----, 1970, "Papeletas de arte castellano. Juan de Porres y Giraldo de Merlo en Ávila. El convento de San José", en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, t. XXXVI, Valladolid, pp. 507-513.

-----, 1973, "Juan Muñoz, escultor", en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, t. XXXIX, Valladolid, pp. 269-284.

-----, 1975, "Los artífices del Real Convento de la Encarnación de Madrid", en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, t. XL-XLI, Valladolid, pp. 369-387.

-----, 1978, "Datos de escultores de los siglos XVI y XVII", en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, Valladolid, pp. 307-320.

-----, 1983, *Arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1561-1640)*, Valladolid.

-----, 1992, "El Panteón del Escorial. Papeletas para su historia", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, IV, Madrid, pp. 161-215.

-----, 1997-1998, "Las estatuas de bronce del Escorial. Datos para su historia (IV)", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, IX-X, Madrid, pp. 153-168.

-----, 2001, "Las Trazas de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid. Felipe II y sus Arquitectos", en *Las Trazas de Juan de Herrera y sus seguidores*, Santander, pp. 287-336.

CADIÑANOS BARDECI, Inocencio, "Los maestros doradores madrileños y sus ordenanzas", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XXIV, Madrid (1987), pp. 239-251.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Comedias*, (Biblioteca de Autores Españoles; 14), Madrid, 1945.

CALVO SERRALLER, Francisco, 1982, "Las academias artísticas en España", en Nikolaus PEVSNER, *Las academias de arte*, Madrid, pp. 209-239.

-----, *La novela del artista*, Madrid, 1989.

-----, 1992, "La biografía como género artístico", en *Veintitrés Biografías de pintores*, Madrid, pp. 11-28.

CÁMARA MUÑOZ, Alicia, 1985, "El Escorial de Felipe III. Historia y arquitectura", en *Fragmentos*, n.º 4-5, Madrid, pp. 34-45.

-----, 1988a, "Ensayo para una historia de la historiografía del Manierismo", en *Cuadernos*

de Arte de la Fundación Universitaria, Madrid, pp. 1-39.

-----, 1988b, "Obras en las casas reales en torno a Madrid durante el reinado de Felipe III, o cómo conservar el pasado", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XXV, Madrid (1988), pp. 129-138.

-----, 1990, *Arquitectura y sociedad en el Siglo de Oro. Idea, traza y edificio*, Madrid.

CAMBRONERO, Carlos, "La torrecilla del Prado", en *Homenaje a Menéndez y Pelayo*, Madrid, 1899, t. I, pp. 41-45.

CAMÓN AZNAR, José, 1945a, *La arquitectura plateresca*, Madrid.

-----, 1945b, "El estilo trentino", en *Revista de Ideas Estéticas*, n.º 12, Madrid, pp. 429-442.

CAMPDERÁ, Beatriz y MORAL, Antonio Manuel, "Aproximación a la organización del trabajo artesanal en Madrid a finales del siglo XV", en *Torre de los Lujanes*, n.º 23, Madrid (1993), pp. 135-149.

CAMPO Y FRANCÉS, Ángel del, "La hipótesis conquense de los *santos ermitaños* de Velázquez", en *Archivo Español de Arte*, n.º 224, Madrid (1983), pp. 387-397.

CAMPO MUÑOZ, Juan del, "La familia Peroli y otros italianos en Viso del Marqués (1575-1613)", en *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, LXXI, Zaragoza (1998), pp. 53-64.

CAMPOY, José María, "El secretario Huerta", en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, t. IV, Toledo (1923), pp. 196-202.

CANTÓ, Antonio, *El Turismo en la Provincia de Madrid*, Madrid, 1928.

CAPEL MARGARITO, Manuel, "Mudéjares granadinos en los oficios de la madera. La ordenanza de carpinteros", en *Actas del III Simposio internacional sobre mudejarismo*, Teruel, 1986, pp. 153-162.

CAPELLA MARTÍNEZ, Miguel, *La industria en Madrid*, Madrid, 1962.

CARBONELL, Vicente, 1672, *Célebre centuria* (ed. facsímil Alicante, 1976).

-----, 1696, *Representación Histórica-genealógica que dio a su Magestad*.

CARDUCHO, Vicente, *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, edición, prólogo y notas de Francisco CALVO SERRALLER, Madrid, 1979.

CARO, Rodrigo, 1622, *Santuario de Nuestra Señora de Consolación y antigüedad de la villa de Utrera*, Sevilla.

-----, 1883, *Memorial de la villa de Utrera*, Sevilla.

- CARO BAROJA, Julio, *Género biográfico y conocimiento antropológico*, Madrid, 1986.
- CARO DE MALLEN, Ana, *Contexto de las Reales Fiestas que se hizieron en el Palacio del Buen Retiro a la Coronación de Rey de Romanos y entrada en Madrid de la Señora Princesa de Cariñán*, Madrid, 1637.
- CARRILERO MARTÍNEZ, Ramón, 1987, "Un año en la historia de una villa: Albacete 1524-1525", en *Cultural Albacete*, n.º 13, Albacete (abril, 1987), pp. 3-16.
- , 1997a, *Las Ordenanzas Municipales de Albacete del siglo XVI*, Albacete.
- , 1997b, *Aproximación histórica a Albacete en el siglo XVI según su ordenamiento municipal*, Albacete.
- CARRILLO, Juan, *Relación histórica de la Real Fundación del Monasterio de las Descalzas de S. Clara de la Villa de Madrid*, Madrid, 1616.
- CARTAS de algunos PP. de la Compañía de Jesús sobre los sucesos de la Monarquía entre los años de 1634 y 1648, Memorial Histórico Español, t. XIII-XIX, Madrid, 1861-1865.
- CASA VALDÉS, marquesa de, *Jardines de España*, Madrid, 1973.
- CATURLA, María Luisa, 1947a, *Pinturas, frondas y fuentes del Buen Retiro*, Madrid.
- , 1947b, "Los retratos de Reyes del Salón Dorado en el antiguo Alcázar de Madrid, en *Archivo Español de Arte*, n.º 77, Madrid, pp. 1-10.
- , 1960, "Cartas de pago de los doce cuadros de batallas para el salón de reinos del Buen Retiro", en *Archivo Español de Arte*, n.º 132, Madrid, pp. 333-355.
- CAYETANO MARTÍN, María del Carmen, "La ermita madrileña (s. XIV-XIX): una institución singular", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XXXVII, Madrid (1997), pp. 179-192.
- CAYETANO MARTÍN, Carmen y FLORES GUERRERO, Pilar, "Nuevas aportaciones al recibimiento en Madrid de la reina doña Margarita de Austria (24 de octubre de 1599)", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XXV, Madrid (1988), pp. 387-400.
- CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800.
- CEBRIÁN ABELLÁN, Aurelio y CANO VALERA, José, *Relaciones topográficas de los pueblos del reino de Murcia (1575-1579)*, Murcia, 1992.
- CEDILLO, Conde de, *Catálogo monumental de la provincia de Toledo*, Toledo, 1959.
- CENDOYA ECHANIZ, Ignacio, *El retablo barroco en el Goierri. La constante academicista en Gipuzkoa*, San Sebastián, 1992.
- CENAL, Rafael, "Viaje de la Emperatriz María de Austria a España. Con estancia

- prolongada en las Descalzas Reales”, en *Reales Sitios*, n.º 75, Madrid (1983), pp. 49-56.
- CERBANTES, Pedro y Manuel Antonio, *Recopilación de las Reales Ordenanzas, y cédulas de los bosques reales del Pardo, Aranjuez, Escorial, Balsain, y otros*, Madrid, 1687.
- CERVERA VERA, Luis, 1948, “Arquitectos y escultores del retablo y enterramientos de la capilla mayor de la iglesia del desaparecido convento de la Merced de Madrid”, en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, n.º 57, Madrid, pp. 275-371.
- , 1949, “Notas sobre la iglesia parroquial de Santa María la Mayor en Colmenar de Oreja”, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid (1949), pp. 113-168.
- , 1986, “Francisco de Mora remata en 1598 la Torre de la Tapicería del Alcázar madrileño”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XXIII, Madrid, pp. 15-25.
- CHACÓN JIMÉNEZ, Francisco, “Identidad y parentescos ficticios en la organización social castellana de los siglos XVI y XVII. El ejemplo de Murcia”, en *Les parentés fictives en Espagne (XVI^e-XVII^e siècles)*, París, 1988, pp. 37-50.
- CHAVES MONTOYA, María Teresa, 1992a, “El Buen Retiro y el Conde Duque de Olivares”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, t. IV, Madrid, pp. 217-230.
- , 1992b, “La entrada de Mariana de Austria en Madrid en 1649”, en *El teatro descubre América. Fiestas y teatro en la Casa de Austria (1492-1700)*, Madrid, pp. 73-94.
- CHECA CREMADES, Fernando, 1994a, “Los ámbitos religiosos del Alcázar de Madrid”, en *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la Corte de los Reyes de España*, Madrid, pp. 388-390.
- , 1994b, “El apartamento bajo de verano y las bóvedas de Tiziano”, en *Idem*, Madrid, pp. 405-407.
- , 1994c, “El Salón de los Espejos”, en *Idem*, Madrid, pp. 391-394.
- CHERRY, Peter, 1987, “La intervención de Juan Bautista Crescenzi y las pinturas de Antonio de Pereda en un retablo perdido (1634)”, en *Archivo Español de Arte*, n.º 239, Madrid, pp. 299-305.
- , 1999, *Arte y naturaleza. El Bodegón Español en el Siglo de Oro*, Madrid.
- , 2001, *La pintura de bodegón en las colecciones del Museo Cerralbo*, Madrid.
- CHIFFLET, Julio, “Relación de la estancia de Felipe IV en El Escorial (1656)”, en *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, Madrid, 1964, t. VII, pp. 403-431.
- CHUECA GOITIA, Fernando, “Sobre arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XVII”,

en *Archivo Español de Arte*, n.º 72, Madrid (1945), pp. 358-374.

CID SÁNCHEZ, Mariano José, “Una obra del Patricio (Patricio Caxés o Caxesi) en Torrelaguna (Madrid)”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XXX, Madrid (1991), pp. 127-133.

CLOT, Yves, “La otra ilusión biográfica”, en *Historia y Fuente oral*, n.º 2, pp. 35-39.

COLIVA, Anna, “Casa Borghese. La committenza artistica del cardinal Scipione”, en *Bernini scultore. La nascita del Barocco in Casa Borghese*, Roma, 1998, pp. 391-420.

CÓMEZ RAMOS, Rafael, “El Libro del Peso de los Alarifes”, en *Actas del I Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, 1981, pp. 255-267.

CONSTITUCIONES de D. Enrique de Guzmán, conde de Olivares, para la capilla que, bajo la advocación de Nuestra Señora de las Nieves, decidió fundar en la villa de Olivares, en BNM, ms. 4389.

CORELLA SUÁREZ, Pilar, 1973, “Un retablo documentado de Alonso Carbonel en la iglesia parroquial de Santa María Magdalena de Getafe. 1612-1618”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, Madrid, pp. 231-249.

-----, 1974, “Alonso de Covarrubias en la iglesia de Santa María Magdalena de Getafe: estudio y documentación. Año de 1549”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, Madrid, pp. 199-227.

-----, 1977, “Juan Gómez de Mora en la iglesia de la Magdalena de Getafe”, en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte “España entre el Mediterráneo y el Atlántico (Granada 1973)*, Granada, pp. 477-481.

-----, 1979, *Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII en la provincia de Madrid*, Madrid.

CORELLA SUÁREZ, Pilar y MERLOS, Magdalena, “Parroquia de Getafe: nuevos aspectos de su construcción durante los siglos XIV-XVIII”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XXVIII, Madrid, 1990, pp. 23-55.

CORRAL, José del, 1979, *Una guía inédita del Madrid del siglo XVIII*, Madrid.

-----, 1986, “Las ermitas del Buen Retiro”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XXIII, Madrid, pp. 27-35.

COSTE, Jean, *Recherches sur la vie et l'oeuvre de Francisco de Rioja (1583-1659)*, Toulouse, 1975 (tesis doctoral inédita).

COTARELO Y MORI, Emilio, *El conde de Villamediana. Estudio biográfico-crítico con varias poesías inéditas del mismo*, Madrid, 1886.

COVARRUBIAS Y LEYVA, Diego de, *Elogios al Palacio del Buen Retiro, escritos por algunos ingenios de España*, Madrid, 1635.

CREMA, L., "Flaminio Ponzio architetto milanese a Roma", en *Atti del IV Congresso Nazionale di storia dell'architettura*, Milán, 1939.

CRUZ ISIDORO, Fernando, *Arquitectura sevillana del siglo XVII. Maestros Mayores de la Catedral y del Concejo Hispalense*, Sevilla, 1997.

CRUZ VALDOVINOS, José María, 1985, "Varia canesca madrileña", en *Archivo Español de Arte*, n.º 231, Madrid, pp. 276-286.

-----, 1989, "Noticias sobre el escultor madrileño Juan Sánchez Barba (1602-1670) y su familia", en *Anales de Historia del Arte de la Universidad Complutense*, n.º 1, Madrid, pp. 197-207.

-----, 1995, "Retablos de los siglos XV y XVI en la Comunidad de Madrid", en *Retablos de la Comunidad de Madrid. Siglos XV al XVIII*, Madrid, pp. 29-57.

-----, 1997, "A propósito de Cuevas, el pintor", en *Academia*, n.º 84, Madrid (1997), pp. 365-382.

-----, 1998, "Observaciones generales sobre entradas de cuatro reinas y una princesa en Madrid (1560-1649)", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XXXVIII, Madrid, pp. 17-36.

-----, 2001, "Las etapas cortesanas de Cano", en *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística*, Madrid, pp. 177-213.

CRUZ YÁBAR, María Teresa, "Gaspar Gutiérrez de los Ríos, teórico de la estimación de las Artes. II. Formación y obra", en *Academia*, n.º 84, Madrid (1997), pp. 383-422.

CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio, 1867, "Conatos de formar una Academia o escuela de dibujo en el siglo XVII", en *El Arte en España*, VI, pp. 167-172, 256-270.

-----, 1885, *Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez. Escritos con ayuda de nuevos documentos*, Madrid.

CUADRA, Luis de la, *Catálogo-inventario de los documentos del monasterio de Guadalupe*, Madrid, 1973.

CUADRA BLANCO, Juan Rafael de la, "La idea original de los enterramientos reales en El Escorial", en *Academia*, n.º 85, Madrid (1997), pp. 373-412.

CUARTERO Y HUERTA, Baltasar, 1966, *El Monasterio de San Jerónimo el Real. Protección y dádivas de los reyes de España a dicho monasterio*, Madrid.

-----, 1968, "Noticias de doscientos trece documentos inéditos sobre el Buen Retiro de

Madrid y otros sitios reales (Años 1612-1661)", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. III, Madrid, pp. 51-79.

DÍAZ MORENO, Félix, "Tratados de arquitectura en el fondo antiguo de la Universidad Complutense (siglos XVI-XVII)", en *La Universidad Complutense y las Artes*, Madrid, 1995, pp. 475-511.

DIBUJOS *de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglos XVI y XVII*, Madrid, 1991.

DICCIONARIO *de autoridades*, Madrid, 1979 (ed. fac. de 1732).

DÍEZ DEL CORRAL GARNICA, Rosario, *Arquitectura y mecenazgo. La imagen de Toledo en el Renacimiento*, Madrid, 1987.

DIMIER, Louis, *Le Primate*, París, 1928.

EL DOCUMENTO PINTADO. *Cinco siglos de Arte en manuscritos*, Madrid, 2.000.

DOCUMENTOS *para la historia del arte de Andalucía*, Sevilla, 1930.

DOMBROWSKY, Damian, *Giuliano Finelli: bildhauer zwischen neapel und rom*, Frankfurt, 1997.

DOMÍNGUEZ, Rosalía, "Los viajes de agua madrileños", en *Villa de Madrid*, n.º 79, Madrid (1984-I), pp. 15-30.

DOMÍNGUEZ BORDONA, Juan, "Noticias para la historia del Buen Retiro", en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, n.º 37, Madrid (1933), pp. 83-90.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, *Política fiscal y cambio social en la España del siglo XVII*, Madrid, 1984.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. y GÁLLEGO, Julián, *Velázquez*, Madrid, 1990.

DUCLÓS BAUTISTA, Guillermo, *Carpintería de lo blanco en la arquitectura religiosa de Sevilla*, Sevilla, 1993.

ELLIOTT, John H., *El conde-duque de Olivares. El político en una época de decadencia*, Barcelona, 1990.

ENEBRO Y ARANDIA, Juan de, *Esplendido aparato, y magnífica ostentacion con que la muy insigne villa de Madrid solemnizó la entrada de la inclita Reyna Nuestra señora doña Mariana de Austria*, [Madrid], 1649.

ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, 1940-1941, "Más datos nuevos sobre pintores españoles de la Edad de Oro", en *Archivo Español de Arte*, Madrid, pp. 552-558.

-----, 1941, "Noticias de algunos entalladores, doradores y ensambladores, que trabajaron

en Madrid desde finales del siglo XVI hasta mediados del siglo XVII”, en *Revista de Educación Nacional*, Madrid, pp. 25-48.

-----, 1943a, *Una familia de ingenios. Los Ramírez de Prado*, Madrid.

-----, 1943b, *La biblioteca de Ramírez de Prado*, Madrid.

-----, 1969, “Las justas poéticas en honor de San Isidro y su relación con Lope de Vega”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. IV, Madrid, pp. 27-133.

EL ESCORIAL en la *Biblioteca Nacional*, Madrid, 1985.

ESCAGEDO SALMÓN, Mateo, *Solares Montañeses*, Torrelavega, 1932.

ESQUIBEL, J., *Descripcion de la ostentativa pompa con que la muy noble y leal coronada Villa de Madrid, celebró la entrada de la Reyna Nuestra Señora Doña Mariana de Austria; y juntamente Elogio al repetido cuidado que para lograr la fiesta de tan Gran día, puso Don Lorenzo Ramírez de Prado*, Valladolid, 1649.

ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, 1973, “Una aportación al arte provisional del barroco zaragozano: los capelardentes reales”, en *Francisco Abbad Ríos a su memoria*, Zaragoza, pp. 25-62.

ESTELLA RAMOS, Margarita, 1978a, “La adoración de los reyes, en marfil, obra de Antonio Spano, procedente de El Escorial”, en *Archivo Español de Arte*, n.º 202, Madrid, pp. 174-178.

-----, 1978b, “El encargo de un Cristo de madera a Pompeyo Leoni”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. XLIV, Valladolid, pp. 456-458.

-----, 1978c, “La herencia artística del Embajador austriaco Hans Kevenhüller”, en *Archivo Español de Arte*, n.º 201, Madrid, pp. 84-93.

-----, 1982, “Estatuas funerarias madrileñas del siglo XVII: documentación, tipología y estudio”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. XLVIII, Valladolid, pp. 253-265.

-----, 1984, *La escultura barroca de marfil en España*, Madrid.

-----, 1987, “Problemas de la escultura cortesana de hacia 1600: Porres, el Nacherino y otros”, en *Real Monasterio-Palacio de El Escorial: estudios inéditos en conmemoración del IV Centenario de la terminación de las obras*, Madrid, pp. 221-240.

-----, 1994a, “Los Leoni, escultores entre Italia y España”, en *Los Leoni (1509-1608). Escultores del Renacimiento italiano al servicio de la corte de España*, Madrid, pp. 29-62.

-----, 1994b, “Los Leoni y la escultura cortesana: Antón de Morales, Alonso de Vallejo y Antonio de Herrera”, en *Madrid en el contexto de lo Hispánico desde la época de los*

Descubrimientos, Madrid, pp. 389-419.

EZQUERRA ABADÍA, Ramón, “La capilla de la Concepción del Colegio Imperial”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. IX, Madrid (1973), pp. 173-224.

EZQUERRA DEL BAYO, Joaquín, “El Palacio de la Zarzuela”, en *Revista Española de Arte*, n.º 3, Madrid (1932), pp. 123-127.

FARIELLO, Francesco, *La arquitectura de los jardines. De la Antigüedad al siglo XX*, Madrid, 2.000 (Roma, 1967).

FARIÑA JAMARDO, José, *La población de Getafe 1497-1982*, Madrid, 1984.

FAYARD, Janine, *Los miembros del Consejo de Castilla (1621-1746)*, Madrid, 1982.

FERNÁNDEZ GARCÍA, Matías, 1980, “Pintores de los siglos XVI al XVII, que fueron feligreses de la parroquia de San Sebastián”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XVII, Madrid, pp. 109-135.

----, 1995, *Parroquia madrileña de San Sebastián. Algunos personajes de su Archivo*, Madrid.

FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo, *Arte, Devoción y Política. La promoción de las artes en torno a sor María de Ágreda*, Soria, 2002.

FERNÁNDEZ MADRID, María Teresa, “Los retablos del convento franciscano de Cogolludo”, en *Wad-Al-Hayara*, n.º 18, Guadalajara (1991), pp. 431-442.

FERNÁNDEZ MARTÍN, Luis, “La marquesa del Valle. Una vida dramática en la Corte de los Austrias”, en *Hispania: Revista Española de Historia*, n.º 143, Madrid (1979), pp. 559-638.

FERNÁNDEZ MUÑOZ, Ángel Luis, *Arquitectura teatral en Madrid, del corral de comedias al cinematógrafo*, Madrid, 1989.

FERRUA, Antonio, “Antichità cristiane. Giovanni Zaratino Castellini umanista e raccoglitore d’epigrafi”, en *La Civiltà Cattolica*, Roma (1959), t. 2, pp. 492-501; y t. 3, pp. 393-406.

FLÓREZ ASENCIO, María Asunción, “El Coliseo del Buen Retiro en el siglo XVII: teatro público y cortesano”, en *Anales de Historia del Arte*, n.º 8, Madrid (1989), pp. 171-195.

FONTANA, Domenico, *Della transportation dell’obelisco Vaticano et delle fabbriche di Nostro Signore papa Sisto V*, Roma, 1590 (libro I); y Nápoles, 1604 (libro II).

FRADEJAS LEBRERO, José, “Diario madrileño de 1636: 24 de mayo a 27 de diciembre”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XVI, Madrid (1979), pp. 97-161.

FRANÇOIS MANSART. *Le génie de l’architecture*, dirigida por Jean-Pierre BABELON y

Claude MIGNOT, París, 1998.

FRASO, Matheo, *Tratado de la Capilla Real de los Serenísimos Reyes Cathólicos de España*, Madrid, 1685 (BRAH, ms. 9-454 bis).

FROMMEL, Sabine, *Sebastiano Serlio architetto*, Milán, 1998.

GADDO, Beata di, *L'architettura di villa Borghese*, Roma, 1997.

GÁLLEGO, Julián, *El pintor de artesano a artista*, Granada, 1976.

GÁLLEGO, Julián. Véase también DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio.

GALLEGO BURÍN, A., "Nuevos datos sobre la Capilla Real de Granada", en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid (1953), pp. 64.

GARCÍA DE ARMESTO, José, *Guía histórica-descriptiva de la R. Capilla y Monasterio de la Encarnación de esta Corte*, Madrid, 1916.

GARCÍA CARRAFFA, Alberto y Arturo, *Diccionario heráldico y genealógico de apellidos españoles y americanos*, Madrid, 1955.

GARCÍA CHICO, Esteban, 1940, *Documentos para el estudio del arte en Castilla. Arquitectos*, Valladolid.

-----, 1941, *Documentos para el estudio del arte en Castilla. Escultores*, Valladolid.

-----, 1953, "El retablo mayor de la Colegiata de Villagarcía de Campos", en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, t. XIX, Valladolid, pp. 15-27.

GARCÍA GAINZA, María Concepción, 1984, "El mecenazgo artístico del obispo Zapata en la catedral de Pamplona", en *Scripta Theologica*, t. XVI, Pamplona, pp. 579-588.

-----, 1986, *La escultura romanista en Navarra. Discípulos y seguidores de Juan de Anchieta*, Pamplona.

GARCÍA LÓPEZ, Consuelo, "La Testamentaria de la Emperatriz María y su largo pleito contra el Colegio Imperial de Madrid", en *Reales Sitios*, n.º 142, Madrid (1999), pp. 55-66.

GARCÍA MORALES, María Victoria, 1990a, "El superintendente de obras reales en el siglo XVII", en *Reales Sitios*, n.º 104, Madrid, pp. 65-74.

-----, 1990b, *El oficio de construir: origen de profesiones. El aparejador en el siglo XVII*, Madrid.

-----, 1991a, "El ejercicio como arquitectos de pintores y escultores en el siglo XVII", en *V Jornadas de Arte "Velázquez y el arte de su tiempo"*, Madrid, 1991, pp. 187-193.

-----, 1991b, *La figura del arquitecto en el siglo XVII*, Madrid.

GARCÍA MORATALLA, Pedro Joaquín, *Los protocolos notariales de la villa de Albacete a*

finales del siglo XVI y comienzos del XVII (1588-1628). Estudio documental, Albacete, 1999.

GARCÍA REY, Verardo, 1929, "Obras de artistas extranjeros en Madrid y su provincia", en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, n.º 21, Madrid, pp. 166-177.

-----, 1930, "Artistas madrileños al servicio del arzobispado de Toledo", en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, n.º 29, Madrid, pp. 76-87.

GARCÍA SANZ, Ana, "Una Oración en el huerto sobre el sepulcro de la Emperatriz María", en *Reales Sitios*, n.º 113, Madrid (1992), pp. 58-59.

GARCÍA-SAUCO, Luis G., *La catedral de San Juan Bautista de Albacete*, Albacete, 1979.

GASSANI, Abu l-Qasim b. Muhamad, *El viaje del visir para la liberación de los cautivos, Tánger*, 1940.

GÉRARD, Veronique, 1978, "La fachada del Alcázar de Madrid (1608-1630)", en *Cuadernos de Investigación Histórica*, n.º 2, Madrid, pp. 237-257.

-----, 1983, "Los sitios de devoción en el Alcázar de Madrid: capilla y oratorios", en *Archivo Español de Arte*, n.º 223, Madrid, pp. 275-284.

-----, 1984, *De castillo a palacio. El Alcázar de Madrid en el siglo XVI*, Bilbao.

GESTOSO Y PÉREZ, José, 1889, *Sevilla monumental y artística. Historia y descripción de todos los edificios notables, religiosos y civiles*, Sevilla (2.ª ed. Sevilla, 1984).

-----, 1900, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, Sevilla.

GIL-BERMEJO GARCÍA, Juana, 1984, "Datos sobre la colegial de Olivares: la sillería de coro", en *Archivo hispalense*, n.º 205, Sevilla, pp. 169-177.

-----, 1986, "Datos sobre la Colegial de Olivares: las reliquias", en *Archivo Hispalense*, n.º 212, Sevilla, pp. 3-25.

GOLDBERG, Edward L., 1996, "Artistic relations between the Medici and the Spanish courts, 1587-1621", en *The Burlington Magazine*, n.º 1115, Londres (1996), pp. 105-114.

GÓMEZ IGLESIAS, Agustín, "El Buen Retiro", en *Villa de Madrid*, n.º 24, Madrid (1968), pp. 25-38.

GÓMEZ LÓPEZ, Jesús, "El dr. Lope Duarte (1621-1671), 50 años de arte en la parroquia-catedral de la diócesis de Getafe (Madrid)", en *Memoria Ecclesiae*, XVII, Oviedo (2000), pp. 399-422.

GÓMEZ DE MORA, Juan, *Relacion del Ivramento que hizieron los Reinos de Castilla i Leon al serenísimo don Baltasar Carlos, Principe de las Españas i Nuevo Mundo*, Madrid,

1632.

GÓMEZ-MORENO, Manuel, *Las águilas del Renacimiento español*, Madrid, 1983.

GONZÁLEZ DE AMEZÚA, Agustín, 1926, "Las primeras ordenanzas municipales de la Villa y Corte de Madrid", en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, n.º 12, Madrid, pp. 401-429.

-----, 1933, "El bando de policía de 1591 y el pregón general de 1613 para la villa de Madrid", en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, n.º 38, Madrid, pp. 141-179.

GONZÁLEZ MUÑOZ, María del Carmen, "Datos para un estudio de Madrid en la primera mitad del siglo XVII", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XVIII, Madrid (1981), pp. 149-185.

GOTHEIN, M. L., *A History of Garden Art*, Nueva York, 1966.

GOY DIZ, Ana, "Obras en la colegiata de Olivares en la época del conde-duque: la sillería coral de Bernardo Cabrera", en *Laboratorio de Arte*, n.º 8, Sevilla (1995), pp. 103-126.

GRACIA CÁRCAMO, Juan, "Un ejemplo del conflicto social en el artesanado de Bilbao: las fugas de aprendices (1600-1900)", en *Cuadernos de Sección. Historia-Geografía*, San Sebastián (1991), pp. 109-121.

GREENWOOD, David, J., "Julio Caro Baroja: Sus obras e ideas", en *Ethnica. Revista de Antropología*, n.º 2, Barcelona (1971), pp. 77-97.

GRELLE, Anna, "I Crescenzi a l'Accademia di via S. Eustachio", en *Comentari*, Roma (1961), pp. 120-138.

GUARINO, S., *I segreti di un collezionista. Le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo 1588-1657*, Roma, 2000, pp. 101-102.

GUERRERO MAYLLO, Ana, *El Gobierno Municipal de Madrid (1560-1606)*, Madrid, 1993.

GUTIÉRREZ, Ramón, *Notas para una bibliografía hispanoamericana de arquitectura 1526-1875*, 1972.

GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, Cristina, *Renacimiento y arquitectura religiosa en la antigua diócesis de Cartagena (Reino de Murcia, Gobernación de Orihuela y Sierra de Segura)*, Murcia, 1987.

GUTIÉRREZ GARCÍA-BRAZALES, Manuel, 1982, *Artistas y artífices barrocos en el arzobispado de Toledo*, Toledo.

-----, 1983, "Contrato entre Jorge Manuel y Giraldo de Merlo para los retablos del Hospital Tavera", en *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, Zaragoza, pp. 55-60.

GUTIÉRREZ NIETO, Juan Ignacio, "Evolución demográfica de la cuenca del Segura en el

siglo XVI", en *Hispania*, n.º 111, Madrid (1969), pp. 25-115.

GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, Gaspar, *Noticia general para la estimación de las Artes*, Madrid, 1600.

GUZMÁN, Diego de, *Reyna Católica. Vida y muerte de D. Margarita de Austria Reyna de España*, Madrid, 1617.

HANSMANN, Wilfried, *Jardines del Renacimiento y del Barroco*, Madrid, 1989.

HARRIS, Enriqueta, "Las flores de El Labrador Juan Fernández", en *Archivo Español de Arte*, n.º 47, Madrid (1974), pp. 162-164.

HELLWIG-KONKERTH, Karin, "La estatua ecuestre de Felipe IV de Pietro Tacca y la fachada del Alcázar de Madrid", en *Archivo Español de Arte*, n.º 250, Madrid (1990), pp. 233-241.

HENARES CUÉLLAR, Ignacio y LÓPEZ GUZMÁN, Rafael, *Arquitectura mudéjar granadina*, Granada, 1989.

HERAS SANTOS, José Luis de las, *La justicia penal de los Austrias en la Corona de Castilla*, Salamanca, 1991.

HEREDIA HERRERA, Antonia, *La lonja de mercaderes, el cofre para un tesoro singular*, Sevilla, 1992.

HERNÁNDEZ PERERA, Jesús, "Un Cristo de marfil llevado por Velázquez al Panteón de El Escorial", en *Archivo Español de Arte*, n.º 130-131, Madrid (1960), pp. 295-297.

HERRERA CASADO, Antonio, 1974, *Monasterios y conventos en la provincia de Guadalajara: apuntes para su historia*, Guadalajara.

-----, 1991, *Historia de El Casar*, Guadalajara.

HERRERA GARCÍA, Antonio, 1980, *El Aljarafe sevillano durante el Antiguo Régimen. Un estudio de su evolución socioeconómica en los siglos XVI, XVII y XVIII*, Sevilla.

-----, 1988, "Unas cuentas de gastos domésticos del conde duque de Olivares", en *VII Congreso de profesores-investigadores*, Motril, pp. 221-237.

-----, 1990, *El estado de Olivares. Origen, formación y desarrollo con los tres primeros condes (1535-1645)*, Sevilla.

HIBBARD, H., *The Architecture of the Palazzo Borghese*, Roma, 1962.

HOYOS, Manuel María de los, *Registro documental. Material inédito dominicano español*, t. III, Madrid, 1963.

La IGLESIA y convento de la Santa en Ávila, Ávila, 1986.

IMIZCOZ BEUNZA, José María, "Comunidad, red social y élites. Un análisis de la

vertebración social en el Antiguo Régimen”, en *Élites, poder y red social. Las élites del País Vasco y Navarra en la Edad Moderna (Estado de la cuestión y perspectivas)*, Bilbao, 1996, pp. 13-50.

INVENTARIO *artístico de SEVILLA y su provincia*, Madrid, 1982.

INVENTARIO *artístico de Toledo tomo II. La Catedral Primada vols. I y II*, bajo la dirección de Matilde REVUELTA TUBINO, Madrid, 1989.

ÍÑIGUEZ ALMECH, Francisco, “La Casa del Tesoro, Velázquez y las Obras Reales”, en *Varia Velazqueña*, t. I, Madrid, 1960, pp. 649-682.

JESÚS MARÍA, fray Francisco de, *Crónica de la Provincia de San Diego en Andalucía de religiosos Descalzos de N. P. San Francisco*, Sevilla, 1724.

JIMÉNEZ PRIEGO, María Teresa, 1979, “Guadalupe en los siglos XVII y XVIII”, en *Revista de Estudios Extremeños*, t. XXXI, Badajoz, pp. 287-294.

-----, 1981, “Guadalupe en los siglos XVII y XVIII (II)”, en *Revista de Estudios Extremeños*, t. XXXVII, Badajoz, pp. 515-552.

JORDAN, William B. y CHERRY, Peter, *Spanish Still Life from Velázquez to Goya*, Londres, 1995.

JUDERÍAS, Julián, 1905-1906, “Un proceso político en tiempos de Felipe III. Don Rodrigo Calderón, marqués de Siete Iglesias. Su vida, su proceso y su muerte”, en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, año IX, Madrid, pp. 334-365; año X, pp. 1-31.

-----, 1908-1909, “Los favoritos de Felipe III. Don Pedro de Franqueza, conde de Villalonga, secretario de Estado”, en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, año XII, Madrid, pp. 309-327; XIII, pp. 16-27 y 223-240.

KRIS, Ernst y KURZ, Otto, *La leyenda del artista*, Madrid, 1982.

KUBLER, George, 1957, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, en *Ars Hispaniae*, t. XIV, Madrid.

-----, 1983, *La obra del Escorial*, Madrid.

LAPUERTA MONTOYA, Magdalena de, 1994, “Conflictos en la reforma de la *calle nueva que ba a la puerta de Guadalaxara a la plaza*: datos sobre la prisión de su autor, Juan Gómez de Mora”, en *Congreso Nacional “Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos”*, Madrid, t. I, pp. 73-88.

-----, 1999, *Las empresas pictóricas de Felipe III: la Casa Real de El Pardo*, Madrid, (tesis doctoral inédita).

LARRUGA Y BONETA, Eugenio, *Memorias políticas y económicas sobre los frutos*,

comercio, fábricas y minas de España, Madrid, 1789 (Zaragoza, 1995).

LEÓN PINELO, Antonio de, *Anales de Madrid (desde el año 447 al de 1658)*, transcripción, notas y ordenación cronológica de Pedro FERNÁNDEZ MARTÍN, Madrid, 1971.

LEVI, Giovanni, "Les usages de la biographie", en *Annales*, Paris (1989-6), pp. 1325-1336.

LICENCIAS *de exención de aposento en el Madrid de los Austrias (1600-1625)*, Madrid, 1982.

LLAGUNO Y AMÍROLA, Eugenio, *Noticia de los arquitectos y arquitectura desde su restauración*, Madrid, 1829.

LÓPEZ, María-Amelia, "Alonso Carbonel y la iglesia de Loeches", en *Archivo Español de Arte*, XXV, Madrid (1952), pp. 167-169.

LÓPEZ DE ARENAS, Diego, *Breve compendio de la carpintería de lo blanco y tratado de alarifes*, edición anotada y estudio preliminar de María Ángeles TOAJAS ROGER, Madrid, 1997.

LÓPEZ CASTÁN, Ángel, "El gremio de ebanistas, entalladores y ensambladores de nogal de Madrid en el siglo XVII. Notas para su historia", en *V Jornadas de arte "Velázquez y el arte de su tiempo"*, Madrid, 1991, pp. 349-356.

LÓPEZ GUZMÁN, Rafael, *Colección de documentos para la historia del arte en Granada. Siglo XVI*, Granada, 1993.

LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino, 1929, *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*, Sevilla.

-----, 1932, *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*, Sevilla.

LÓPEZ OTERO, M., "El jardín de la Zarzuela", en *Boletín de la Academia de la Historia*, t. CVI, Madrid (1935), pp. 369-371.

LÓPEZ RINCONADA, Miguel Ángel, "Al margen de la lidia: la lucha de las fieras", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XXXIX, Madrid (1999), pp. 285-302.

LÓPEZ SERRANO, Matilde, *Catálogo de dibujos. Trazas de Juan de Herrera y sus seguidores para el monasterio del Escorial*, Madrid, 1944.

LÓPEZ SERRANO, Matilde, MORENO GARBAYO, Justa e IGLESIAS DE LA VEGA, Consuelo, "Artistas y artífices de El Escorial", en *El Escorial, 1563-1963. IV Centenario de la fundación del Monasterio de San Lorenzo el Real*, Madrid, 1963, t. II, pp. 739-754.

LÓPEZ TORRIJOS, Rosario, 1982, *La mitología en la pintura española de los siglos XVI y XVII*, Madrid.

-----, 1985, *Lucas Jordán en el Casón del Buen Retiro. La alegoría del Toisón de Oro*,

Madrid.

-----, 1995, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid.

-----, 2000, "Juan Bautista Perolli. Obras genovesas. I", en *Archivo Español de Arte*, n.º 289, Madrid, pp. 1-22.

LOPEZOSA APARICIO, Concepción, 1995, "Un singular edificio del Prado Viejo de San Jerónimo: la Torrecilla de Música", en *Anales de Historia del Arte*, n.º 5, Madrid, pp. 93-100.

-----, 1996, "La huerta y lavaderos de Juan Fernández en el Prado de Agustinos Recoletos", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XXXVI, Madrid, pp. 27-53.

-----, 1998, "La residencia del duque de Lerma en el Prado de San Jerónimo, traza de Gómez de Mora", en *Madrid. Revista de Arte, Geografía e Historia*, n.º 1, Madrid, pp. 457-485.

-----, 1999, *Origen y desarrollo de un eje periférico de la capital, Paseo de Agustinos Recoletos, Paseo del Prado Viejo de San Jerónimo y Paseo de Atocha*, Madrid (tesis doctoral inédita).

MACHO ORTEGA, Francisco, "La capilla de San Isidro en la parroquia de San Andrés, de Madrid", en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid (1918), pp. 215-222.

MACÍAS GONZÁLEZ, Ana María y PINTO PABÓN, Agustín, *Sobre la historia de Sanlúcar la Mayor*, Sanlúcar la Mayor, 1990.

MADRID Y MEDINA, Ángela, "Juan de Villaseca y el retablo de la catedral de Ciudad Real", en *Cuadernos del Instituto de Estudios Manchegos*, n.º 15, Ciudad Real (1984), pp. 153-171.

MADRUGA REAL, Ángela, 1974, "Los Zumbigo, familia de arquitectos del siglo XVII", en *Archivo Español de Arte*, Madrid, pp. 338-342.

-----, 1983, *Arquitectura barroca salmantina. Las Agustinas de Monterrey*, Salamanca.

MADURELL, José María, "La labor escultórica de Antonio Juan Riera en la antigua Villa y Corte de Madrid", en *La Notaría*, Barcelona (1945), pp. 1-19.

MAESTRE, Rafael, 1989, "El actor calderoniano en el escenario palaciego", en *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, Londres, pp. 177-193.

-----, 1991, "Escenotecnia de los salones dorados: el del Alcázar, el del palacio del Buen Retiro", en *Ensayos teatrales del Barroco español. Jornadas de teatro clásico en Almagro*, Zaragoza, pp. 185-197.

[MAGALOTTI, Lorenzo], *Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal (1668-1669)*, ed. Ángel SÁNCHEZ RIVERO y Angela MARIUTTI, Madrid, [1933].

MANUAL *para dar abitos, velos, y profesiones, a las Monjas Recoletas del muy religioso e insigne Convento de la Purísima Concepción de la Virgen nuestra Señora, de la orden de nuestro Padre Santo Domingo; Fundación de los Excellentísimos señores don Gaspar de Guzmán, y Doña Inés de Zúñiga, conde y condesa de Olivares, Duques de San Lucar la mayor y de Medina de las Torres, Marqueses de Eliche*, en BNM VC^a 2704-14.

MARAÑÓN, Gregorio, 1945, *El conde-duque de Olivares. La pasión de mandar*, Madrid, 2.^a edición corregida y completada (1.^a edición Madrid, 1936).

MARÍAS, Fernando, 1974, "Las galerías porticadas del siglo XVI. La muerte de una tipología", en *Celtiberia*, n.º 47, Soria, pp. 51-74.

-----, 1977, "Un retablo de Carbonell atribuido al Greco y una hipótesis sobre los de la capilla de San José", en *Archivo Español de Arte*, t. 50, Madrid, pp. 323-325.

-----, 1978, "Antonio de Riera en el Viso del Marqués", en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. XLIV, Valladolid, pp. 477-478.

-----, 1983, "Orden y Modo en la Arquitectura Española", en E. FORSSMAN, *Dórico, jónico, corintio en la arquitectura del Renacimiento*, Bilbao, pp. 7-45.

-----, 1983-1986, *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, Madrid.

-----, 1984a, "En torno al problema del barroco en la arquitectura española", en *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, Roma, t. II, pp. 83-97.

-----, 1984b, "A propósito del Manierismo y el arte español del siglo XVI", en John SHEARMAN, *Manierismo*, Madrid, pp. 7-47.

-----, 1987, "Sobre un dibujo de Juan de Herrera: de El Escorial a Toledo", en *Real Monasterio-Palacio de El Escorial. Estudios inéditos en conmemoración del IV Centenario de la terminación de las obras*, Madrid, pp. 167-177.

-----, 1989, "El Palacio Real del Pardo de Carlos V a Felipe III", en *Reales Sitios*, Madrid, pp. 137-146.

-----, 1991, "De pintores-arquitectos: Crescenzi y Velázquez en el Alcázar de Madrid", en *V Jornadas de arte "Velázquez y el arte de su tiempo"*, Madrid, 1991, pp. 81-89.

-----, 1995, "De retablero a retablista", en *Retablos de la Comunidad de Madrid*, Madrid, pp. 97-109.

-----, 1996, *Teoría del Arte II*, Madrid.

-----, 2000, "La arquitectura de Felipe II: de las ciencias matemáticas al saber bíblico", en

Felipe II y las Artes, Madrid, pp. 221-230.

-----, 2001, "El Greco en el Colegio de doña María de Aragón: reconstruyendo un retablo en su contexto", en *Actas del congreso sobre el retablo del Colegio de doña María de Aragón del Greco*, Madrid, 2001, pp. 57-74.

MARÍAS, Fernando y BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín, 1980, "Il palladianesimo in Spagna", en *Bollettino del centro internazionale di studi di Architettura*, XXII, Vicenza, pp. 95-109.

-----, 1981, *Las ideas artísticas de El Greco (Comentarios a un texto inédito)*, Madrid.

-----, 1984, "La herencia de El Greco, Jorge Manuel Theotocópuli y el debate arquitectónico en torno a 1620", en *Studies in the History of Art, El Greco: Italy and Spain*, 13, Washington, pp. 101-112.

-----, 1991, "De las Descalzas Reales a la plaza mayor: dibujos madrileños en Windsor Castle de la colección de Cassiano dal Pozzo", en *Cinco siglos de Arte en Madrid (XV-XX)*, Madrid, pp. 73-85.

MARÍN FIDALGO, Ana, 1988, *Vermondo Resta*, Sevilla.

-----, 1990, *El Alcázar de Sevilla bajo los Austrias*, Sevilla.

MARINI, Maurizio, "Del Signor Giovanni Battista Crescentij, Pittore", en *The J. Paul Getty Museum Journal*, t. IX, 1981, pp. 127-132.

MARTÍ Y MONSÓ, José, 1898-1901, *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*, Valladolid.

-----, 1904, "Diego Velázquez y Alonso Cano en Castilla la Vieja", en *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, n.º 19, Valladolid, pp. 333-337.

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, 1958a, "Arte y artistas del siglo XVII en la Corte", en *Archivo Español de Arte*, n.º 31, Madrid, pp. 135-142.

-----, 1958b, "Sobre las relaciones entre Nardi, Carducho y Velázquez", en *Archivo Español de Arte*, Madrid, pp. 59-66.

-----, 1959, "El Panteón de San Lorenzo de El Escorial", en *Archivo Español de Arte*, n.º 127, Madrid, pp. 199-213.

-----, 1960, "Nuevos datos sobre la construcción del Panteón de El Escorial", en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, Valladolid, pp. 230-235.

-----, 1970, "El Palacio de El Pardo en el siglo XVI", en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, t. XXXVI, Valladolid, pp. 5-41.

-----, 1973, "El crucifijo de la Academia de San Fernando", en *Boletín del Seminario de*

Arte y Arqueología, t. XXXIX, Valladolid, pp. 517-521.

-----, 1976, "El convento de Santa Teresa de Ávila y la arquitectura carmelitana", en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. XLII, Valladolid, pp. 305-319.

-----, 1981, "El Panteón de El Escorial y la arquitectura barroca", en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. XLVII, Valladolid, pp. 265-284.

-----, 1987, "Dos esculturas de Antonio de Riera en la catedral de Burgos", en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. LIII, Valladolid, pp. 360-363.

-----, 1991, *El escultor en palacio (Viaje a través de la escultura de los Austrias)*, Madrid.

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José y PLAZA SANTIAGO, Francisco Javier de la, *Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid (conventos y seminarios)*, Valladolid, 1987.

MARTÍN ORTEGA, Alejandro, "Testamentos de pintores", en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. XXXII, Valladolid (1966), pp. 413-433.

-----, "Noticia de documentos de tema madrileño", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. VIII, Madrid (1972), pp. 529-537.

MARTÍNEZ, Jusepe, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, edición, prólogo y notas por Julián GÁLLEGO, Madrid, 1988.

MARTÍNEZ ESCUDERO, Antonio, *Historia del convento de Santo Tomás de Madrid (1783) del orden de predicadores*, Madrid, 1900.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, Araceli, 1991, *El palacio de El Pardo. Historia y análisis de su construcción (1464-1630)*, Madrid (tesis doctoral inédita).

-----, 1992, "Un edificio singular en el Monte de El Pardo: la Torre de la Parada", en *Archivo Español de Arte*, n.º 258, Madrid, pp. 199-212.

MARTÍNEZ MILLÁN, José, "La investigación sobre las élites del poder", en *Instituciones y élites de poder en la monarquía hispana durante el siglo XVI*, Madrid, 1992, pp. 11-24.

MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio, *Francisco de Herrera "el Viejo"*, Sevilla, 1978.

MARTÍNEZ (SÁNCHEZ) CALDERÓN, Juan Alonso, *Epítome de las historias de la gran casa de Guzmán y de las progenies reales que la procrean y las que procrea, donde se da la noticia de esta antigua familia y de otras muchas de Europa*, 1639, en BNM, mss. 2256-2258.

MARTÍNEZ SANZ, Manuel, *Historia del Templo Catedral de Burgos*, Burgos, 1866.

MARTORELL Y TÉLLEZ-GIRÓN, Ricardo, "Alonso Carbonel, arquitecto y escultor del siglo XVII", en *Revista Española de Arte*, Madrid (1936), pp. 50-58.

MATEOS ARCÁNGEL, Alberto, *Del Albacete antiguo (imágenes y recuerdos)*, Albacete, 1983.

MATEOS Y SOTOS, Rafael, "Templo parroquial de San Juan Bautista de Albacete (noticias relativas a su construcción)", en *Anales del Seminario de Historia y Arqueología de Albacete*, Albacete (1951), pp. 49-92.

MATILLA TASCÓN, Antonio, 1981, "La academia madrileña de San Lucas", en *Goya*, n.º 161-162, Madrid (1981), pp. 260-265.

-----, 1983a, *Testamentos de 43 personajes del Madrid de los Austrias*, Madrid.

-----, 1983b, *Planos, trazas y dibujos: inventario*, Madrid.

-----, 1984, "Comercio de pintura y alcabalas", en *Goya*, n.º 178, Madrid, pp. 180-181.

-----, 1987, *Catálogo de documentos notariales de nobles*, Madrid.

-----, 1988, "Documentación sobre Pueblos de la provincia de Madrid en el Archivo Histórico de Protocolos", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, Madrid, pp. 368-369.

-----, 1993, *Iglesia y eclesiásticos en la documentación notarial de Madrid*, Madrid.

MAZÓN DE LA TORRE, María A., 1977, *Jusepe Leonardo y su tiempo*, Zaragoza.

-----, 1982, "Escultores madrileños del s. XVII: Juan Bautista Garrido", en *Miscelánea de Arte*, Madrid, pp. 137-139.

MECHOULAN, Henry, *Mateo López Bravo. Un socialista español del Siglo XVII*, Madrid, 1977.

MÉDARD, J. F., "Le rapport de clientèle du phénomène social à l'analyse politique", en *Revue Française de science politique*, n.º 26, (1976).

MEMORIALES y cartas del conde duque de Olivares, edición de John H. ELLIOTT y José F. de la PEÑA, Madrid, 1981.

MÉNDEZ SILVA, Rodrigo, *Admirable vida y heroycas virtudes (...) de la Emperatriz María, hija del siempre invicto Emperador Carlos V*, Madrid, 1655.

MENESES, Alonso de, *Repertorio de caminos*, Madrid, 1976 [ed. facsímil de la de Alcalá de Henares, 1576].

MESEGUER, Juan, "Bendición del monasterio de la Encarnación de Albacete, año de 1557", en *Al-basit: Revista de Estudios Albacetenses*, n.º 9, Albacete, pp. 29-38.

MICHEL, Christian, "Les vies d'artistes aux XVII^e et XVIII^e siècles et l'élaboration biographique en histoire de l'art", en *Sources. Travaux historiques "Problèmes et méthode de la Biographie"*, París, 1985, pp. 41-49.

MIGUEL RODRÍGUEZ, Juan Carlos de, "Los alarifes de la villa de Madrid en la Baja Edad Media", en *Actas IV Simposio Internacional de Mudejarismo: Economía*, Teruel, 1992, pp. 27-37.

MILLON, Henry A., "I modelli architettonici nel Rinascimento", en *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, Milán, 1994, pp. 19-73.

MOLINA CAMPUZANO, Miguel, *Fuentes artísticas madrileñas del siglo XVII (las diseñadas por Juan Gómez de Mora en 1617 y por Rutilio Gaci en 1618)*, Madrid, 1970.

MONASTERIO *del Corpus Christi monjas jerónimas (vulgo "carboneras")*, Madrid (folleto).

MONTAGU, Jennifer, *Alessandro Algardi*, Londres, 1985.

MORALES, Alfredo J., *Hernán Ruiz el Joven*, Madrid, 1996.

MORÁN TURINA, J. Miguel y CHECA CREMADES, Fernando, *El Coleccionismo en España*, Madrid, 1985.

MOREL-FATIO, Alfred, *L'Espagne au XVI^e et au XVII^e siècle*, París, 1878.

MORENA, Áurea de la, "El monasterio de San Jerónimo el Real, de Madrid", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. X, Madrid (1974), pp. 47-78.

MORENO, Juan, "Noticias sobre Martín Ferrer y el retablo de Ntra. Sra. de la Antigua en la iglesia Parroquial de Pinto (1630-1633)", en *Anales de la Universidad de Murcia. Filosofía y Letras*, t. XXXVI, Murcia (1979), pp. 469-473.

MUÑOZ GONZÁLEZ, María Jesús, "Nuevos datos sobre los oficios y puestos de Velázquez en la Casa Real", en *Archivo Español de Arte*, n.º 288, Madrid (1999), pp. 546-549.

MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel, 1985, "El convento de la Santa en Ávila. Nueva documentación sobre la polémica del convento de Santa Teresa de Ávila (1652-1655): la arquitectura carmelitana en la disyuntiva manierismo v. barroco", en *Monte Carmelo*, n.º 93, Burgos, pp. 15-94.

-----, 1990a, *Fray Alberto de la Madre de Dios arquitecto (1575-1635)*, Santander.

-----, 1990b, *La Arquitectura Carmelitana (1562-1800). Arquitectura de los carmelitas descalzos en España, México y Portugal durante los siglos XVI al XVIII*, Ávila.

-----, 1991, "Los juegos de pelota de Madrid en el siglo XVII: su arquitectura, localización e historia", en *Villa de Madrid*, n.º 103, Madrid, pp. 66-74.

MUÑOZ DE LA NAVA, José Miguel, "El Prado de San Jerónimo, el plano de Antonio Marcelli y la música", en *Torre de Lujanes*, n.º 42, Madrid (2000), pp. 149-165.

NAVARRO FRANCO, Federico, "El Real Panteón de San Lorenzo de El Escorial", en *El Escorial, 1563-1963. IV Centenario de la fundación del Monasterio de San Lorenzo el Real*, Madrid, 1963, t. II, pp. 717-737.

NAVAS, José Manuel, *La abogacía en el Siglo de Oro*, Madrid, 1996.

NAVASCUÉS BENLLOCH, Pilar de y CONDE DE BEROLDINGEN, Cristina, *El legado de un mecenas. Pintura española del Museo Marqués de Cerralbo*, Madrid, 1998.

NEUMANN, E., *Mitos de artista. Estudio psichistórico sobre la creatividad*, Madrid, 1992.

NOVOA, Matías de, *Historia de Felipe IV, rey de España*, (Colección de documentos inéditos para la Historia de España; 69, 77, 80 y 86), Madrid, 1878-1886.

NOTICIA *del recibimiento i entrada de la Reyna nuestra señora doña Maria-Ana de Austria en la muy noble y leal coronada villa de Madrid*, Madrid, 1650.

NUERE MATEUCO, Enrique, 1983, "Los cartabones como instrumento exclusivo para el trazado de lacerías. La realización de sistemas decorativos geométricos hispanomusulmanes", en *Madridier Mitteilungen*, n.º 23, pp. 372-427.

-----, 1985, *La carpintería de lo blanco. Lectura dibujada del primer manuscrito de Diego López de Arenas*, Madrid.

-----, 1989, *La carpintería de armar española*, Madrid.

-----, 1992, "La carpintería hispanomusulmana en el Renacimiento andaluz", en *La arquitectura del Renacimiento en Andalucía. Andrés de Vandelvira y su época*, Sevilla, 1992, pp. 153-167.

ORME, Philibert de l', 1561, *Nouvelles inventions pour bien bastir et a petits fraiz*, París.

-----, 1567, *Premier tome de l'architecture*, París.

ORSO, Steven N., 1986, *Philip IV and the Decoration of the Alcázar of Madrid*, Princeton.

-----, 1989, *Art and Death at the Spanish Habsburg Court. The Royal Exequies for Philip IV*, Columbia.

-----, 1990, "Praising the Queen: The Decorations at the Royal Exequies for Isabella of Bourbon", en *The Art Bulletin*, LXXII, Nueva York, pp. 51-73.

OTERO NÚÑEZ, Ramón, "Escultura", en *Historia del Arte Hispánico IV*, Madrid, 1980.

P. G., C., "Relación que da el veedor Sebastián Hurtado de los mrs. que SM ha mandado librar para los pintores del Pardo y de lo que se les ha dado", en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, n.º 22, Madrid (1874), pp. 438-440.

PABÓN, Jesús, *Cambó*, Barcelona, 1969.

PACHECO, Francisco, *Arte de la pintura*, edición, introducción y notas de Bonaventura

BASSEGODA I HUGAS, Madrid, 1990.

PADILLA GONZÁLEZ, Jesús, "Las ordenanzas de los carpinteros de Córdoba (siglos XV-XVI)", en *La ciudad hispánica durante los siglos XIII al XVI*, Madrid, 1987, t. III, pp. 175-202.

PALMA, Juan de, *Vida de la serenísima Infanta Sor Margarita de la Cruz*, Madrid, 1636.

PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel, 1982, "La influencia de los tratados arquitectónicos de Serlio y Palladio en los retablos de Martínez Montañés", en *Homenaje al prof. Dr. Hernández Díaz*, Sevilla, t. I, pp. 503-525.

-----, 1983, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, Sevilla.

PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio, *El museo pictórico y Escala óptica*, Madrid, 1988.

PANADERO CUARTERO, Sebastián y SANZ GAMO, Rubí, "La iglesia de San Sebastián de Villapalacios", en *Al-basit: Revista de Estudios Albacetenses*, n.º 6, Albacete (1979), pp. 79-92.

PANADERO MOYA, Carlos, "Notas sobre la demografía de Albacete durante los siglos XVI y XVII", en *Al-basit: Revista de Estudios Albacetenses*, n.º 3, Albacete (1976), pp. 77-83.

PANADERO MOYA, Miguel, 1976, *La ciudad de Albacete*, Albacete.

-----, 1984, "La formación del núcleo histórico en la ciudad de Albacete", en *Cultural Albacete*, n. 6, Albacete, pp. 3-14.

PARISE, Nicola, "Antonio Bosio", en *Dizionario biografico degli italiani*, t. 13, Roma, 1971, pp. 257-259.

PARRINO, Domenico Antonio, *Teatro eroico, e politico de' governi de' vicere del Regno di Napoli dal tempo del re Ferdinando el Cattolico fino al presente*, Nápoles, 1692.

PASCUAL MARTÍNEZ, Lope, "Sobre ordenanzas de los gremios de Murcia en el siglo XV", en *Murcia*, n.º 9, Murcia (1977), pp. 67-75.

PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso, "La lonja de los mercaderes de Sevilla: de los proyectos a la ejecución", en *Archivo Español de Arte*, n.º 249, Madrid (1990), pp. 15-41.

PELLICER DE TOVAR, José, *Alma de la gloria de España: eternidad, magestad, felicidad y esperanza suya, en las reales bodas*, Madrid, 1650.

PEÑA R. MARTÍN, Manuel de la, *Las calles tienen su historia. Siglo XX*, Getafe, 1999.

PÉREZ ESCOLANO, Víctor, *Juan de Oviedo y de la Bandera (1565-1625). Escultor, arquitecto e imaginero*, Sevilla, 1977.

- PÉREZ MARTÍN, María Jesús, *Margarita de Austria, reina de España*, Madrid, 1961.
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal, *Noticias y documentos relativos a la historia y literatura españolas*, Madrid, 1914.
- PÉREZ PRECIADO, José Juan, "Noticias en torno a la casa real de Vaciámadrid", en *Madrid. Revista de arte, geografía e historia*, n.º 1, Madrid (1998), pp. 487-507.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, 1965a, *Pintura italiana del s. XVII en España*, Madrid.
- , 1965b, "Más sobre Borgianni y Nardi", en *Archivo Español de Arte*, n.º 150, Madrid, pp. 105-114.
- , 1979, "Pintura y dibujo de los siglos XVI y XVII", en *Madrid hasta 1875. Testimonios de su historia*, Madrid, pp. 105-110.
- , 1980, *El dibujo español de los siglos de Oro*, Madrid.
- , 1982, "La academia madrileña de 1603 y sus fundadores", en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XLVIII, Valladolid, pp. 281-289.
- , 1996, *La pintura italiana y española de los siglos XVI al XVIII de la Catedral de Burgos*, Burgos.
- , 1997, "Sobre Juan Bautista Maíno", en *Archivo Español de Arte*, n.º 278, Madrid, pp. 113-125.
- , 1998, *Francisco Camilo: un pintor en el Madrid de Felipe IV*, Madrid.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. Véase también DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. Véase también ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego.
- PÉREZ SEDANO, Francisco, *Datos documentales inéditos para la Historia del Arte español. Notas del Archivo de la Catedral de Toledo, redactadas sistemáticamente, en el siglo XVIII*, Madrid, 1914.
- PÉREZ-VILLAMIL, Manuel, *La catedral de Sigüenza erigida en el siglo XII. Con noticias nuevas para la historia del arte en España, sacadas de documentos de su Archivo*, Madrid, 1899.
- PESCADOR DEL HOYO, María del Carmen, 1966, "La colección de cuadros de las dominicas de Loeches", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XXIV, Madrid, pp. 13-51.
- , 1970, "Los tapices del convento de dominicas de Loeches", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. V (provincia), Madrid, pp. 97-107.
- PIMENTEL, Domingo, *Sermón que predicó a la muy noble, y leal villa de Madrid en las honras del católico Rey don Felipe III, nuestro señor en el convento de S. Domingo el*

Real, a VIII de Mayo de MDCXXI, Madrid, 1921.

PITA ANDRADE, José Manuel, 1962, "Un informe de Francisco de Mora sobre el incendio del Palacio del Pardo", en *Archivo Español de Arte*, n. 139, Madrid, pp. 265-270.

PITA ANDRADE, José Manuel y ALMAGRO GORBEA, Antonio, "Sobre la reconstrucción del retablo del Colegio de doña María de Aragón", en *Actas del congreso sobre el retablo del Colegio de doña María de Aragón del Greco*, Madrid, 2001, pp. 75-88.

PIZARRO GÓMEZ, Francisco Javier, 1985, "Astrología, emblemática y arte efímero", en *Goya*, n.º 187-188, Madrid, 47-52.

-----, 1987, "Arte y espectáculo en las fiestas reales del Retiro en 1637", en *Norba-Arte*, VII, Cáceres, pp. 133-139.

PLANIMETRÍA *general de Madrid*, Madrid, 1988.

PLEGUEZUELO, Alfonso, 1994, *Diego López Bueno: ensamblador, escultor y arquitecto*, Sevilla.

POLVERINI FOSI, L., 1984a, "Giacomo Crescenzi", en *Dizionario biografico degli italiani*, v. XXX, Roma, pp. 634-636.

-----, 1984b, "Pier Paolo Crescenzi", en *Dizionario biografico degli italiani*, v. XXX, Roma, pp. 648-649.

PONCE, Manuel, *Relación de las fiestas, que se han hecho en esta Corte, a la Canonización de cinco Santos*, Madrid, 1622.

PONZ, Antonio, *Viaje de España*, Madrid, 1988.

PORREÑO, Baltasar, *Dichos y hechos de el señor rey D. Phelipe III. El Bueno, potentissimo y glorioso monarca de las Españas y de las Indias*, [Madrid, 1628], en *Memorias para la historia de don Felipe III, rey de España, recogidas por don Juan Yañez*, Madrid, 1723.

PORTABALES PICHEL, Amancio, 1945, *Los verdaderos artífices de El escorial y el estilo indebidamente llamado Herreriano*, Madrid.

-----, 1952, *Maestros mayores, arquitectos y aparejadores de El Escorial*, Madrid.

PORTÚS PÉREZ, Javier, 1988, "La intervención de Lope de Vega y de Juan Gómez de Mora en las fiestas de canonización de San Isidro", en *Villa de Madrid*, n.º 95, Madrid, pp. 30-41.

-----, 1992, "Alonso Cano: la creación de una leyenda", en *Veintitrés biografías de pintores*, Madrid, pp. 319-344.

-----, 1997, "Público, públicos e imágenes", en *El arte de mirar: La pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid, pp. 83-92.

PRETEL MARÍN, Aurelio, *Noticias inéditas sobre el arquitecto Andrés de Vandelvira y otros canteros de Alcaraz a principios del siglo XVI*, Albacete.

PRIETO PALOMO, Teresa, "Alumbrarse en el Madrid de Felipe II: Fortuna y quiebras de los obligados", en *Torre de los Lujanes*, n.º 34, Madrid (1997), pp. 211-236.

PUERTA ROSELL, María Fernanda, "Aspectos artísticos de un patronazgo madrileño del siglo XVII. Don Fernando Ruiz de Contreras y la capilla de Santo Domingo en la iglesia del convento de Santo Tomás", en *VII Congreso Español de Historia del Arte*, Murcia, 1992, pp. 351-357.

PUPPI, Lionello, *Andrea Palladio*, Milán, 1986.

PUSTKA, Josef, *Santa Maria Maggiore. Arte e spiritualità*, Roma, 1992.

QUEVEDO, José, *Historia del Real Monasterio de San Lorenzo llamado comúnmente del Escorial desde su origen y fundación hasta el presente, y descripción de las bellezas artísticas y literarias que contiene*, Madrid, 1986 (ed. facs. de Madrid, 1854).

QUINTANA, Jerónimo de, *Historia de la antigüedad, nobleza y grandeza de la villa de Madrid*, Madrid, 1629 (Madrid, 1954).

QUINTERO, Pelayo, "Tasación de las pinturas de El Pardo", en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. XII, Madrid (1904), pp. 55-58.

RABANAL YUS, Aurora, "Jardines del Renacimiento y el Barroco en España", en W. HANSMANN, *Jardines del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, 1989, pp. 325-389.

RADI, Bernardino, *Varie inventioni per depositi*, Roma, 1625.

RALLO GRUSS, Carmen, "La alegoría del Toisón de Oro", en *Descubrir el Arte*, n.º 7, Madrid (septiembre 1999), pp. 64-69.

RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael, 1914, *Alderredor de la Virgen del Prado patrona de Ciudad Real*, Ciudad Real.

-----, 1914-1915, "Giraldo de Merlo", en *Arte Español*, II, pp. 251-263.

-----, 1920, *Catálogo de artífices que trabajaron en Toledo, y cuyos nombres y obras aparecen en los archivos de sus parroquias*, Toledo.

RANEO, José, *Libro donde se trata de los virreyes lugartenientes del reino de Nápoles y de las cosas tocantes a su grandeza*, con notas de Eustaquio FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, en *Documentos inéditos para la historia de España*, t. XXIII, Madrid, 1853.

RECOPIACIÓN de las Ordenanças de la Muy Noble y Mui Leal Cibdad de Sevilla, de todas las leyes y ordenamientos antiguos y modernos, cartas y provisiones reales, para la buena gobernación del bien publico y pacifico regimiento de Sevilla y su tierra, Sevilla,

1527.

REDONDO CANTERA, María José, *El sepulcro en España en el siglo XVI: tipología e iconografía*, Madrid, 1987.

RELACIÓN *de la jornada y casamientos, y entregas de España, y Francia*, [1621].

RELUZ, Tomás, *Vida y virtudes del Ill.mo Señor Don F.r Thomas Carbonel obispo, y señor que fue de Sigüenza, de la sagrada orden de N. P. Sancto Domingo*, Madrid, 1695.

RETABLOS *de la Comunidad de Madrid. Siglos XV a XVIII*, Madrid, 1995.

REVENGA DOMÍNGUEZ, Paula, *Pintura y sociedad en el Toledo barroco*, Toledo, 2002.

RICH, Margaret y VAREY, J. E., *El teatro palaciego en Madrid: 1586-1707. Estudio y documentos*, Madrid, 1997.

RÍO SOTOMAYOR, Juan del, *Descripción de Utrera, fundación y adorno de sus templos y hazañas gloriosas de sus hijos*, Sevilla, 1887.

RIOJA, Francisco de, *Poesía*, edición de B. LÓPEZ BUENO, Madrid, 1984.

RIVERA, Javier, *Juan Bautista de Toledo y Felipe II. La implantación del clasicismo en España*, Valladolid, 1984.

RODRÍGUEZ FLORES, María Inmaculada, *El perdón real en Castilla (siglos XIII-XVII)*, Salamanca, 1971.

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, 1962, "La arquitectura del manierismo", en *Revista de Ideas Estéticas*, n.º 77, Madrid, pp. 3-29.

-----, 1967, *Bartolomé de Bustamante y los orígenes de la arquitectura jesuítica en España*, Roma.

-----, 1968, "El antiguo Noviciado de los jesuitas en Madrid", en *Archivo Español de Arte*, n.º 164, Madrid, pp. 245-265.

-----, 1969, "Alonso Matías, precursor de Cano", en *Centenario de Alonso Cano en Granada. Estudios*, Granada, t. I, pp. 165-191.

-----, 1970, "El Colegio Imperial de Madrid. Historia de su construcción", en *Miscelánea Comillas*, n.º 54, Madrid, pp. 407-444.

-----, 1971, *Los Churriguera*, Madrid.

-----, 1982, "La iglesia de Valdemoro y otras aportaciones a Francisco Bautista", en *Miscelánea de Arte*, Madrid, pp. 130-132.

-----, 1983, "Entre el Manierismo y el Barroco. Iglesias españolas de planta ovalada", en *Goya*, n.º 177, Madrid, pp. 98-107.

-----, 1985, "L'architecture baroque espagnole vue à travers le débat entre peintres et

architectes”, en *Revue de l'Art*, n.º 70, París, pp. 41-52.

-----, 1995, “El retablo en el marco de la liturgia, del culto y de la ideología religiosa”, en *Retablos de la Comunidad de Madrid. Siglos XV a XVIII*, Madrid, pp. 13-27.

-----, 2001, “Alonso Cano, arquitecto artista”, en *Archivo Español de Arte*, n.º 296, Madrid, pp. 375-391.

RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, *Nuevos datos para las biografías de cien escritores de los siglos XVI y XVII*, Madrid, 1923.

RODRÍGUEZ MARTÍN, José María, *El arquitecto toledano Bartolomé Sombigo y Salcedo (1620-1682)*, Toledo, 1989.

RODRÍGUEZ VILLA, Antonio, *La corte y monarquía de España en los años 1636 y 37*, Madrid, 1886.

ROJO ORCAJO, Timoteo, *Las fuentes históricas de “El Isidro” de Lope de Vega*, Madrid, 1935.

ROKISKI LÁZARO, María Luz, 1989, *Arquitectura del siglo XVI en Cuenca. Arquitectos, canteros y carpinteros*, Cuenca.

-----, 1993-1994, “Pedro de Villadiego y los oficiales que trabajaron en su taller”, en *Anales de Historia del Arte*, n.º 4, Madrid, pp. 237-249.

ROMERO, Juan Ramón, *El monasterio de San Jerónimo el Real de Madrid, 1464-1510*, Madrid, 2000.

ROSENTHAL, Earl E., *El palacio de Carlos V en Granada*, Madrid, 1988.

RUIZ ALCÓN, María Teresa, “El Palacio de la Zarzuela desde el siglo XVII al comienzo del XX”, en *Reales Sitios*, n.º 48, Madrid (1976), pp. 21-30.

RUIZ MANERO, José María, “Obras y noticias de Girolamo Muziano, Marcello Venusti y Scipione Pulzone en España”, en *Archivo Español de Arte*, n.º 272, Madrid (1995), pp. 365-380.

RUMEU DE ARMAS, Antonio, *Historia de la previsión social en España*, Madrid, 1942.

SÁENZ DE MIERA SANTOS, Carmen, 1984, “Túmulos madrileños del siglo XVII”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XXI, Madrid, pp. 37-42.

-----, 1986, “Entrada triunfal de la reina Mariana de Austria en Madrid el día 15 de noviembre de 1649”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XXIII, Madrid (1986), pp. 167-174.

SAINSBURY, W. N., *Original Unpublished Papers Illustrative of the Life of Sir Peter Paul Rubens*, Londres, 1859.

SALAZAR, María de la Concepción, "Nuevos documentos sobre Lope de Vega", en *Revista de Filología Española*, t. XXV, Madrid (1941), pp. 478-506.

SALTILLO, Marqués de, 1934, "La herencia de Pompeyo Leoni", en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. XLII, Madrid, pp. 95-121.

-----, 1944, "El Real Monasterio de la Encarnación y artistas que allí trabajaron (1614-1621)", en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento*, n.º 50, Madrid (1944), pp. 267-292.

-----, 1946, "La capilla de Santo Domingo en la iglesia del convento de Santo Tomás", en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento*, n.º 54, Madrid, pp. 233-267.

-----, 1947, "Previsiones artísticas para acontecimientos regios en el Madrid sexcentista (1648-1680)", en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. CXXI, Madrid, pp. 365-393.

-----, 1948a, "Efemérides artísticas madrileñas (1603-1811)", en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. LII, Madrid, pp. 5-41.

-----, 1948b, "Arquitectos y alarifes madrileños del s. XVII (1615-1699)", en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. LII, Madrid, pp. 161-221.

-----, 1950, "Al margen de la Exposición de Caza. Alonso Martínez de Espinar", en *Arte Español*, Madrid, pp. 115-134.

-----, 1953, "Artistas madrileños (1592-1850)", en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. LVII, Madrid, pp. 137-243.

SAMBRICIO, Carlos, "La fortuna de Sebastiano Serlio", en *Todas las obras de arquitectura y perspectiva de Sebastiano Serlio*, Oviedo, 1986, pp. 9-135.

SAMOYVAULT, Jean-Pierre, "Le château de Fontainebleau sous Charles IX", en *Art, Objets d'art, collections. Hommage à Hubert Landais*, París, 1987, pp. 116-124.

SAN JERÓNIMO, fray Manuel de, *Reforma de los Descalzos de Nuestra Señora del carmen d la primitiva observancia, hecha por Santa Teresa de Jesús*, t. V, Madrid, 1706.

SAN NICOLÁS, fray Lorenzo de, *Arte y uso de arquitectura*, Valencia, 1989 (ed. facsímil de Madrid, 1639 y 1664).

SANABRE, José, *La acción de Francia en Cataluña en la pugna por la hegemonía de Europa (1640-1659)*, Barcelona, 1956.

SÁNCHEZ, José, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, 1961.

SÁNCHEZ ALONSO, María Cristina, "Juramentos de príncipes herederos en Madrid (1561-1598)", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. VI, Madrid (1970), pp. 29-41.

SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, 1914, “Los pintores de Cámara de los Reyes de España”, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. XXII, Madrid, pp. 219-240.

-----, 1933, *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*, Madrid.

SÁNCHEZ DE ESPEJO, Andrés, *Relación ajustada en lo posible a la verdad y repartida en dos discursos. El primero, de la entrada de Madame María de Borbón, Princesa de Cariñán. El segundo, de las fiestas, que se celebraron en el Real Palacio del Buen Retiro á la elección de Rey de Romanos*, Madrid, 1637.

SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Martín y SÁNCHEZ GONZÁLEZ, José María, *Iglesia catedral Santa María Magdalena*, Madrid, 1998.

SÁNCHEZ TORRES, Francisco Javier, *Apuntes para la historia de Albacete*, Albacete, 1916.

SANCHO GASPAS, José Luis, 1987, “El boceto de Colonna-Mitelli para el techo de la Ermita de San Pablo”, en *Boletín del Museo del Prado*, t. VIII, n.º 22, Madrid, pp. 32-38.

-----, 1997, *Catedral de Toledo. Guía de visita*, Madrid.

SANTAMARÍA CONDE, Alfonso, 1978, “Noticias acerca de la peste en Chinchilla en el siglo XVI”, en *Al-Basit: Revista de Estudios Albacetenses*, n.º 5, Albacete, pp. 111-117.

-----, 1979, “Participación de Albacete en la lucha contra la sublevación de los moriscos granadinos”, en *Al-basit: Revista de Estudios Albacetenses*, n.º 6, Albacete, pp. 177-198.

-----, 1983, “El paso de Felipe II por Albacete en 1585”, en *Al-basit: Revista de Estudios Albacetenses*, n.º 12, Albacete, pp. 151-167.

-----, 1984, “Albacete y la deportación general de los moriscos granadinos”, en *Congreso de Historia de Albacete. Edad Moderna*, Albacete, 1984, t. III, pp. 329-361.

-----, 1986, “Sobre la vida de los moriscos granadinos deportados en la villa de Albacete”, en *Al-basit: Revista de Estudios Albacetenses*, n.º 18, Albacete, pp. 5-32.

-----, 1988, “Artesanía y oficios artísticos en Albacete entre los siglos XVI y XVII. Carpinteros, pintores y plateros”, en *Al-basit: Revista de Estudios Albacetenses*, n.º 23, Albacete, pp. 43-69.

-----, 1994, “Acerca de la enseñanza de primeras letras en Albacete en la segunda mitad del siglo XVI”, en *Al-basit: Revista de Estudios Albacetenses*, n.º 35, Albacete, pp. 73-92.

-----, 1997, *La Villa de Albacete en la Edad Moderna*, Alicante.

SANTAMARÍA CONDE, Alfonso y GARCÍA-SAUCO BELÉNDEZ, Luis Guillermo, *La iglesia de Santa María del Salvador de Chinchilla (Estudio Histórico-Artístico)*, Albacete, 1981.

SANTOS, fray Francisco de los, *Descripción breve del Monasterio de S. Lorenzo el Real*

del Escorial, Madrid, 1984 (ed. facsímil de 1656).

SCHLOSSER, Julius, *La literatura artística. Manual de fuentes de la historia moderna del arte*, Madrid, 1981.

SECO SERRANO, Carlos, "La biografía como género historiográfico", en *Once ensayos sobre la Historia*, Madrid, 1976, pp. 107-117.

SERRANO FATIGATI, Enrique, "Escultura en Madrid desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días", en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. XVII, Madrid (1909), pp. 141-162; y 201-253.

SERRANO ORTEGA, Manuel, *Guía de los monumentos Históricos y Artísticos de los pueblos de la provincia de Sevilla*, Sevilla, 1911.

SERRERA, Juan Miguel, "Alonso Cano y los Guzmanes", en *Goya*, n.º 192, Madrid (1986), pp. 336-347.

SHAKESHAFT, P., "Elsheimer and G. B. Crescenzi", en *The Burlington Magazine*, n.º 123, Londres (1981), pp. 550-551.

SHEARMAN, John, *Manierismo*, Madrid, 1984.

SIGÜENZA, fray José de, 1907, *Historia de la Orden de San Jerónimo*, Madrid.

-----, 1988, *La fundación del Monasterio de El Escorial*, Madrid.

SIMÓN DÍAZ, José, 1945, "Fraudes en la construcción del antiguo Alcázar madrileño", en *Archivo Español de Arte*, n.º 72, Madrid, pp. 347-359.

-----, 1971, "El cerrillo de San Blas", en *Villa de Madrid*, n.º 33, Madrid, pp. 27-33.

-----, 1982, *Relaciones breves de actos públicos celebrados en Madrid de 1541 a 1650*, Madrid.

SIMÓN PALMER, María del Carmen, "La ermita y el cerrillo de San Blas", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. IX, Madrid (1973), pp. 117-126.

SOLER JARDÓN, Fernando, "Tres tigres para el Buen Retiro", en *Revista de Indias*, n.º 28-29, Madrid (1947), pp. 501-502.

SOLESIO DE LA PRESA, María Teresa, *Antiguos viajes de agua de Madrid*, Madrid, 1975.

SOTHEBY'S PEEL & asociados. *Pintura Antigua y Dibujos*, Madrid, 1993.

SPEZZAFERRO, Luigi, 1984, "Giovanni Battista Crescenzi", en *Dizionario biografico degli italiani*, v. XXX, Roma, pp. 636-641.

-----, 1985, "Un imprenditore del primo Seicento: Giovanni Battista Crescenzi", en *Ricerche di Storia dell'Arte*, n.º 26, pp. 50-73.

SUÁREZ QUEVEDO, Diego, 1994, "Madrid-institución monárquica cara al contexto hispano

en 1650: el testimonio del cronista real Pellicer de Tovar”, en *Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos*, Madrid, 1994, t. II, pp. 1477-1495.

SUMPTUOSAS fiestas que la villa de Madrid celebró a XIX de Junio de 1622. En la canonización de San Isidro, San Ignacio, San Francisco Xavier, San Felipe Neri Clerigo Presbitero Florentino, y Santa Teresa de Iesus, Sevilla, [1622].

TAFURI, Manfredo, “La idea de arquitectura en la literatura teórica del Manierismo”, en *Retórica y experimentalismo. Ensayos sobre la arquitectura de los siglos XVI y XVII*, Sevilla, 1978, pp. 57-74.

TAYLOR, René, “Juan Bautista Crescencio y la arquitectura cortesana española (1617-1635)”, en *Academia*, n.º 48, Madrid (1979), pp. 61-126.

TOAJAS ROGER, María Ángeles, 1989, *Diego López de Arenas. Carpintero, alarife y tratadista en la Sevilla del siglo XVII*, Sevilla.

-----, 1991, “Los Alarifes en Madrid y Sevilla en el siglo XVII”, en *Velázquez y el arte de su tiempo*, Madrid, pp. 179-186.

TOESCA, Ilaria, “Pomarancio a Palazzo Crescenzi”, en *Paragone*, n.º 91, Florencia (1957), pp. 41-45.

TOMÁS Y VALIENTE, Francisco, 1961, “El perdón de la parte ofendida en el derecho penal castellano”, en *Anuario de Historia del Derecho Español*, t. XXXI, Madrid, pp. 55-114.

-----, 1969, *El derecho penal de la Monarquía absoluta (siglos XVI-XVII-XVIII)*, Madrid.

TORMO, Elías, 1911-1912, “Velázquez, el Salón de Reinos del Buen Retiro, y el poeta del palacio y del pintor”, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. XIX, Madrid, pp. 24-44, 85-111, 191-217, 274-305; y t. XX, pp. 60-63.

-----, 1913, “Cruces y Crucifijos”, en *Por el Arte*, Madrid, pp. 350-352.

-----, 1919, “Cartillas excursionistas. El Pardo”, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. XXVII, Madrid, pp. 138-151.

-----, 1920, “Variedades. La Academia de Jurisprudencia”, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. XXVIII, Madrid, pp. 117-118.

-----, 1923, *Levante (Provincias valencianas y murcianas)*, Madrid.

-----, 1929, *Cartillas Excursionistas: VII. La visita a las colecciones artísticas de la Real Academia de San Fernando*, Madrid.

-----, 1949a, “Un gran pintor vallisoletano: Antonio de Pereda”, en *Pintura, Escultura y Arquitectura en España. Estudios dispersos*, Madrid, pp. 247-336.

-----, 1949b, “El hermano Francisco Bautista, arquitecto”, en *Pintura, Escultura y*

Arquitectura en España. Estudios dispersos, Madrid, pp. 415-474.

-----, 1972, *Las iglesias del antiguo Madrid*, Madrid.

TORRES, Francisco de, *Historia de la Casa de Guzmán*, en BNM, ms. 1520.

TOVAR MARTÍN, Virginia, 1972, "Noticias documentales sobre el convento madrileño de las Carboneras y sus obras de arte", en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, n.º 38, Valladolid, pp. 413-425.

-----, 1973a, "Francisco de Mora y Juan Gómez de Mora, en la construcción de la madrileña capilla de Nuestra Señora de Atocha", en *Revista de la Universidad Complutense*, n.º 85, Madrid, pp. 205-232.

-----, 1973b, "El arquitecto-ensamblador Pedro de la Torre", en *Archivo Español de Arte*, n.º 183, Madrid, pp. 261-297.

-----, 1975, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid.

-----, 1979, "Presencia del arquitecto fray Alberto de la Madre de Dios en Madrid y Guadalajara", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XVI, Madrid, pp. 85-96.

-----, 1980, "La Cárcel de Corte madrileña: revisión de su proceso constructivo", en *Revista del Archivo, Biblioteca y Museo del Ayuntamiento*, Madrid, pp. 7-24.

-----, 1981, "Significación de Juan Bautista Crescencio en la arquitectura española del siglo XVII", en *Archivo Español de Arte*, n. 215, Madrid, pp. 297-317.

-----, 1983a, *Arquitectura madrileña del s. XVII (datos para su estudio)*, Madrid.

-----, 1983b, "Arquitectura escénica del Madrid calderoniano", en *Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, Madrid, t. III, pp. 1701-1714.

-----, 1986, *Juan Gómez de Mora (1586-1648). Arquitecto y trazador del rey y maestro mayor de obras de la villa de Madrid*, Madrid.

-----, 1988, "La entrada triunfal en Madrid de doña Margarita de Austria (24 de octubre de 1599)", en *Archivo Español de Arte*, n.º 244, Madrid, pp. 385-403.

-----, 1989, "El Real Sitio de El Buen Retiro en el siglo XVIII", en *Villa de Madrid*, n.º 102, Madrid, pp. 13-46.

-----, 1995, *El Real Sitio de El Pardo*, Madrid.

-----, 1996, "Juan Gómez de Mora y la Cárcel de Corte de Madrid", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XXXVI, Madrid, pp. 99-115.

TRAPIER, Elizabeth Du Gué, "Sir Arthur Hopton and the Interchange of Paintings between Spain and England in the Seventeenth Century", en *Connoisseur*, n.º 164 (1967), pp. 239-

243; y n.º 165 (1967), pp. 60-63.

Las TRAZAS de Juan de Herrera y sus seguidores, Santander, 2001.

ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés, "Noticias inéditas en torno a la Academia de San Lucas de Madrid, del siglo XVII", en *III Jornadas de arte "Cinco siglos de arte en Madrid (XV-XX)"*, Madrid, 1991, pp. 393-400.

URREA, Jesús, 1975, "El escultor Antonio de Riera", en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. XL-XLI, Valladolid, pp. 668-672.

-----, 1980, "Acotaciones a Gregorio Fernández y su entorno artístico", en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. 46, Valladolid, pp. 375-396.

USTARROZ, Juan Francisco Andrés, *Obelisco histórico i honorario que la imperial ciudad de Zaragoza erigió a la inmortal memoria del Serenísimo Señor don Balthasar Carlos de Austria, príncipe de las Españas*, Zaragoza, 1646.

VALDIVIESO, Enrique, *Juan de Roelas*, Sevilla, 1978.

VALLADAR, Francisco de Paula, 1886, *Estudio histórico-crítico de las fiestas del Corpus en Granada*, Granada.

VALLERY-RADDOT, Jean y LAMALLE, Edmond, *Le recueil de plans d'édifices de la Compagnie de Jésus conservé à la bibliothèque nationale de Paris*, París, 1960.

VANNUGLI, Antonio, "Stanzione, Gentileschi, Finoglia. Seie de San Juan Bautista para el Buen Retiro", en *Boletín del Museo del Prado*, n.º 10, Madrid (1989), pp. 25-33.

VAREY, John. E., 1968a, "L'auditoire du Salón Dorado de l'Alcázar de Madrid au XVII^e siècle", en *Dramaturgie et société*, París, t. I, pp. 77-91.

-----, 1968b, "Calderón, Cosme Lotti, Velázquez, and the Madrid festivities of 1636-1637", en S. Schoenbaum, *Renaissance Drama*, Evanston, pp. 253-282.

-----, 1972, "Notas velazqueñas", en *Archivo Español de Arte*, n.º 177, Madrid, pp. 58-60.

VAREY, John E. y SALAZAR, A. M., "Calderón and the Royal Entry of 1649", en *Hispanic Review*, t. XXXIV, Filadelfia (1966), pp. 1-26.

VARRIANO, John, *Arquitectura italiana del Barroco al Rococó*, Madrid, 1990.

VEDREMAN DE VRIES, H., *Hortorum Viridariorumque elegantes et multiplices formae*, Amberes, 1587.

VEGA CARPIO, Lope, *Relación de las fiestas que la insigne Villa de Madrid hizo en la Canoniçacion de Su Bienaventurado Hijo y Patron San Isidro, con las Comedias que se representaron y los versos que en la Justa Poetica se escriuieron*, Madrid, 1622.

VÉLEZ CHAURRI, José Javier, *El retablo barroco en los límites de las provincias de Álava*,

Burgos y La Rioja (1600-1780), Vitoria, 1990.

VERDÚ BERGANZA, Leticia, 1993, "Aportación documental al Convento de las Maravillas de Madrid", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XXXIII, Madrid, pp. 123-139.

-----, 1996, *La "arquitectura carmelitana" y sus principales ejemplos en Madrid (siglo XVII)*, Madrid.

VERDÚ RUIZ, Matilde, 1989, "Transformaciones dieciochescas del teatro del Buen Retiro", en *El Arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII*, Madrid, pp. 803-810.

-----, 1998, *El arquitecto Pedro de Ribera (1681-1742)*, Madrid.

VICENT CASTRO, María, *Aproximación al entorno artístico de don Luis Méndez de Haro VI Marqués del Carpio*, Madrid, 2000 (trabajo de investigación inédito).

VIGNOLA, Iacome de, *Regla de las cinco órdenes de Architectura*, [Madrid, 1593], Madrid, 1985.

VILLUGA, Juan, *Repertorio de todos los caminos de España: hasta agora nunca visto en el qual allará qualquier viaje que quiera andar muy prouechoso para todos los caminantes*, 1546.

VIÑAZA, conde de la, *Adiciones al diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de d. Juan Agustín Ceán Bermúdez*, Madrid, 1889.

VOLK, Mary Crawford, "Rubens in Madrid and the decoration of the King's summer apartments", en *The Burlington Magazine*, n.º 942, Londres (1981), pp. 513-529.

WETHEY, Harold E., 1958, "Sebastián de Herrera Barnuevo", en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, n.º 11, Buenos Aires, pp. 13-42.

-----, 1962, *El Greco and his school*, Princeton.

-----, 1983, *Alonso Cano: pintor, escultor y arquitecto*, Madrid.

WILKINSON, Catherine, "Juan de Minjares and the reform of spanish architecture under Philip II", en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, Granada, 1977, t. II, pp. 443-447.

WITTKOWER, Rudolf, *Arte y Arquitectura en Italia 1600-1750*, Madrid, 1992.

WITTKOWER, Rudolf y WITTKOWER, Margaret, *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución francesa*, Madrid, 1982.

ZAMORA, Hermenegildo, "La capilla de las Reliquias en el monasterio de Guadalupe", en *Archivo Español de Arte*, n.º 177, Madrid (1972), pp. 43-54.

ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, Teresa, 1986, “Nuevos datos sobre la antigua puerta del Real Sitio del Buen Retiro”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XXIII, Madrid, pp. 45-50.

-----, 1994, “El nuevo mundo en el arte efímero del Madrid del siglo XVII”, en *Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos*, Madrid, t. II, pp. 1249-1265.

ZOFÍO LLORENTE, Juan Carlos, *Las culturas del trabajo en Madrid 1500-1650. Familia, oficio y sociabilidad en el artesanado preindustrial*, Madrid, 2001 (tesis doctoral inédita).

ZORROZUA SANTISTEBAN, Julen, *El retablo barroco en Bizkaia*, Bilbao, 1998.

ÁRBOLES GENEALÓGICOS.

A. LOS CARBONEL EN ALBACETE.

Primera generación (hacia 1520):

Ginés CARBONEL [el Viejo]

Martín CARBONEL [el Viejo]

Alonso CARBONEL = Isabel GARCÍA

Martín DÍAZ CARBONEL

Segunda generación:

Ginés CARBONEL [el Mozo]

Martín CARBONEL [el Mozo]

Catalina
(1549-...)

Alonso
(1553-...)

Isabel
(1555-...)

Alonso DÍAZ CARBONEL

Tercera generación:

Alonso CARBONEL Y VILLANUEVA = María CORTÉS
(...-1619) 1578 (...-1628)

Alonso CARBONEL = Catalina GARCÍA
1592

Ginés = María SÁNCHEZ
(1579-1632)

Juan
(1581-...)

Alonso = Gregoria GIRÓN
(1583-1660)

Ana
(1585-...)

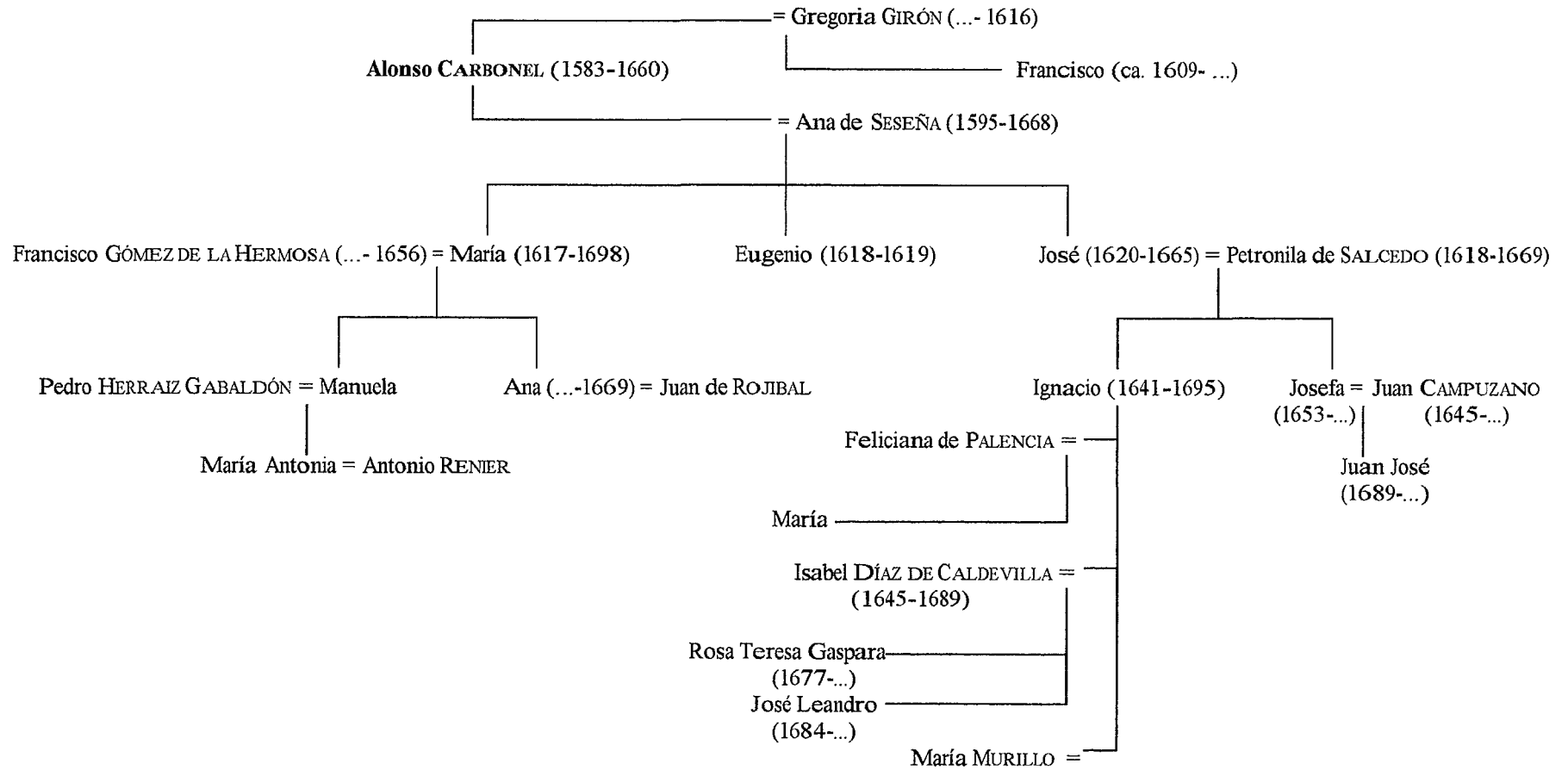
Martín
(1588-...)

Miguel = Magdalena MILLÁN
(1590-...)

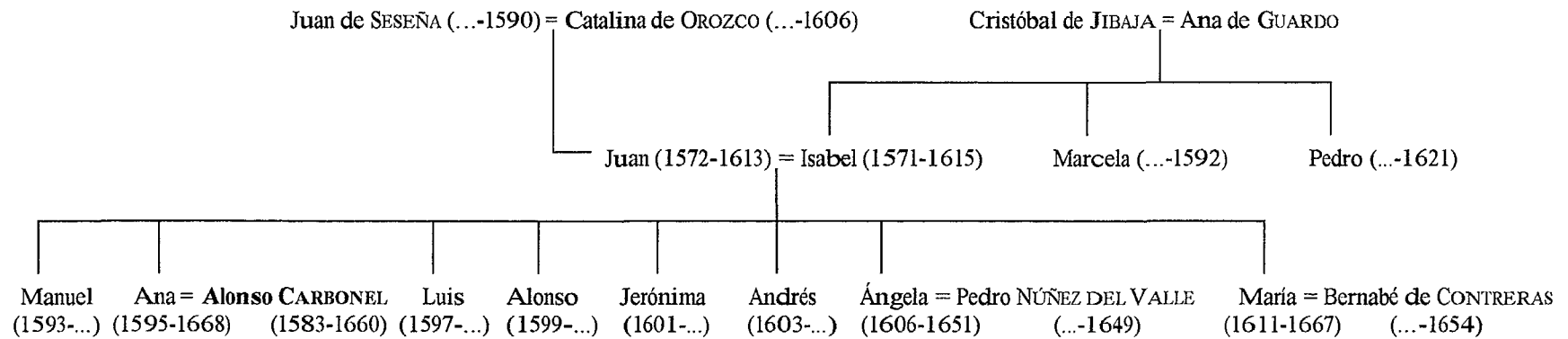
Alonso
(...-1660)

= Ana de SESEÑA

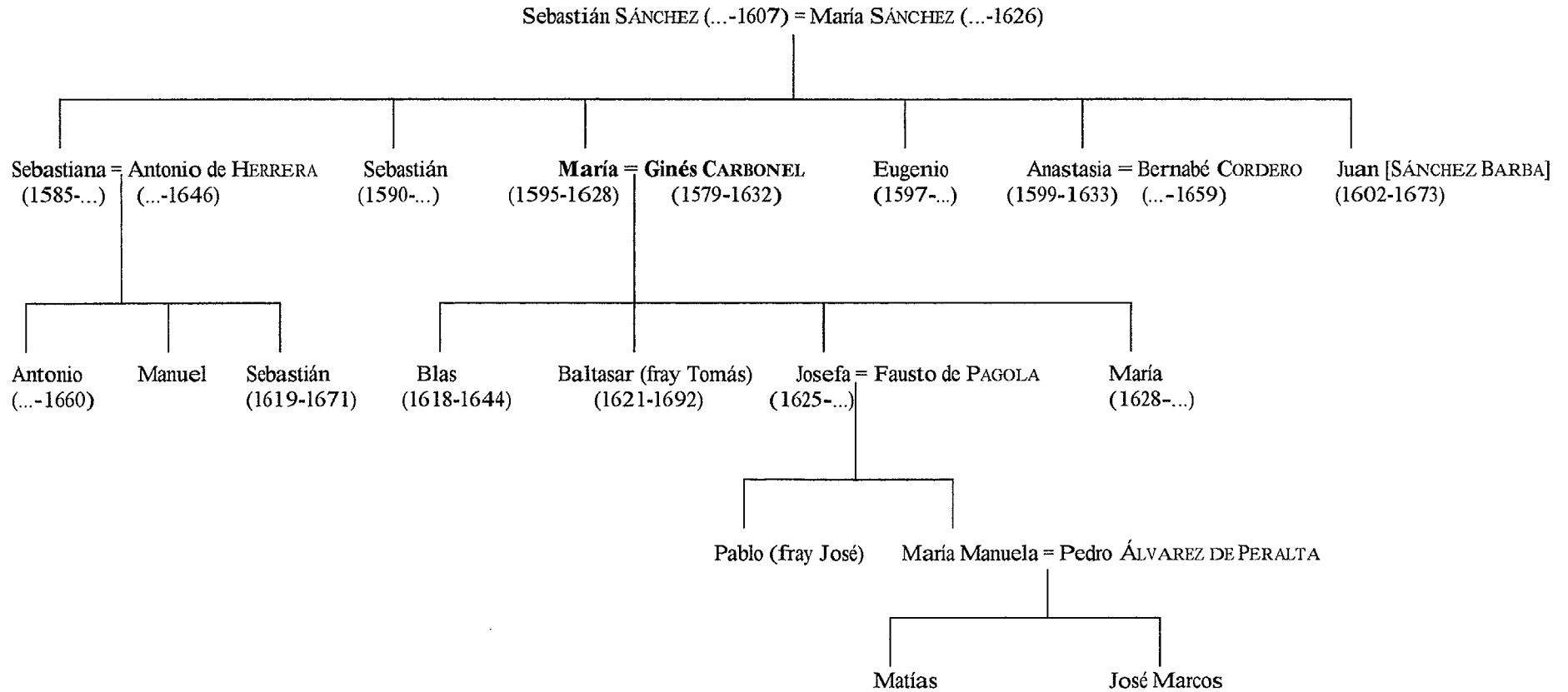
B. FAMILIA DE ALONSO CARBONEL.



C. FAMILIA SESEÑA Y JIBAJA



D. FAMILIA SÁNCHEZ-CARBONEL (GINÉS).

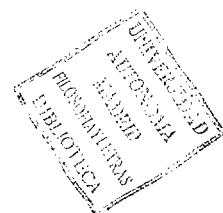


ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

- (Fig. 1) Antón de MORALES, Retablo mayor de la iglesia del convento de religiosas jerónimas del Corpus Christi de Madrid.
- (Fig. 2) *Fachada de la iglesia del convento de la Encarnación de Madrid.*
- (Fig. 3) *Detalle de los escudos y relieve.*
- (Fig. 4) Alonso CARBONEL, *Retablo mayor de la iglesia de Santa María Magdalena de Getafe.*
- (Fig. 5) *Planta de la cabecera de la iglesia de Santa María Magdalena de Getafe.*
- (Fig. 6) *Vista general del retablo mayor de la Magdalena desde los pies del templo.*
- (Fig. 7) *Tramo de entablamento de la entrecalle central.*
- (Fig. 8) *Tramo de entablamento de la entrecalle lateral.*
- (Fig. 9) Sagrario.
- (Fig. 10) Juan GÓMEZ DE MORA, *Proyecto para el retablo mayor de la iglesia del monasterio de Guadalupe* (Biblioteca Nacional de Madrid).
- (Fig. 11) Pedro TEXEIRA, *Topographia de la villa de Madrid* (detalle de la parroquia de San Sebastián y de las casas de don Francisco González de Heredia).
- (Fig. 12) Alonso CARBONEL, *Retablo de la Anunciación de la iglesia del monasterio de Santo Domingo el Antiguo* (Toledo).
- (Fig. 13) Detalle del banco.
- (Fig. 14) Detalle del frontispicio.
- (Fig. 15) Jerónimo ODAM (grabador), *Retrato de Giovanni Battista Crescenzi* (Biblioteca Nacional de Madrid).
- (Fig. 16) Giovanni Battista CRESCENZI, *Sepulcro de la Emperatriz María en el coro de la iglesia de las Descalzas Reales de Madrid.*
- (Fig. 17) Detalle del sarcófago.
- (Fig. 18) Detalle de la ménsula.
- (Fig. 19) Juan GÓMEZ DE MORA, *Planta baja del Alcázar de Madrid* (Biblioteca Apostólica Vaticana).
- (Fig. 20) Juan GÓMEZ DE MORA, *Planta principal del Alcázar de Madrid* (Biblioteca Apostólica Vaticana).
- (Fig. 21) *Llegada del Príncipe de Gales al Alcázar de Madrid*, en los *Anales de Khevenhüller* (Museo Municipal de Madrid).
- (Fig. 22) Pedro TEXEIRA, *Topographia de la villa de Madrid* (detalle del Alcázar).
- (Fig. 23) Louis MEUNIER, *Fachada del Alcázar de Madrid* (Museo Municipal de Madrid).
- (Fig. 24) *Maqueta del Alcázar de Madrid* (Museo Municipal de Madrid).
- (Fig. 25) Miguel Ángel HOUASSE, *Vista del palacio de El Pardo* (detalle del nuevo apeadero) (Patrimonio Nacional).
- (Fig. 26) Juan GÓMEZ DE MORA, *Planta y alzado de una arquería* (Biblioteca del Palacio Real).
- (Fig. 27) *Alzado del oratorio de la reina en el Alcázar de Madrid* (Biblioteca Nacional de Madrid).
- (Fig. 28) *Vista de la Torre de la Parada* (Museo Municipal de Madrid).
- (Fig. 29) *Galería porticada de la iglesia del convento de las Maravillas de Madrid.*
- (Fig. 30) *Detalle del entablamento del crucero.*
- (Fig. 31) *Detalle de la portada del crucero.*
- (Fig. 32) Francisco de HERRERA EL MOZO, *Decorado para la comedia "Los celos hacen estrellas" de Juan Vélez de Guevara* (Biblioteca Nacional de Viena).
- (Fig. 33) Teodoro ARDEMANS, *Planta principal del Alcázar de Madrid* (detalle del sector sudoeste).
- (Fig. 34) Miguel Ángel HOUASSE, *La pajarera* (detalle de la fachada occidental del Alcázar de Madrid) (Patrimonio Nacional).

- (Fig. 35) Alonso CARBONEL, *Planta de las secretas del Alcázar de Madrid* (Archivo de Villa).
- (Fig. 36) *Detalle de la fachada de la Colegiata de San Isidro de Madrid, antiguo Colegio Imperial.*
- (Fig. 37) *Planta del Panteón de El Escorial con propuesta de solado* (Biblioteca del Palacio Real).
- (Fig. 38) Alonso CARBONEL, *Propuesta de solado para el Panteón de El Escorial* (Biblioteca del Palacio Real).
- (Fig. 39) *Panteón de El Escorial* (detalle de la bóveda).
- (Fig. 40) Alonso CARBONEL, *Retablo de Nuestra Señora de la Asunción en la iglesia parroquial de la Magdalena de Torrelaguna.*
- (Fig. 41) Alonso CARBONEL, *Portada del Índice de la biblioteca de Felipe IV* (Biblioteca Nacional de Madrid).
- (Fig. 42) Alonso CARBONEL, *Traza propuesta para el retablo mayor de la iglesia del convento las Maravillas de Madrid* (Biblioteca Nacional de Madrid).
- (Fig. 43) *Detalle de la custodia* (Biblioteca Nacional de Madrid).
- (Fig. 44) *Vista general del convento de dominicas de Loeches.*
- (Fig. 45) *Vista de la iglesia desde la huerta de las monjas.*
- (Fig. 46) Alonso CARBONEL, *Fachada de la iglesia del convento de las dominicas de Loeches.*
- (Fig. 47) *Detalle del sector central.*
- (Fig. 48) *Detalle de la ventana de la calle lateral.*
- (Fig. 49) *Detalle de la hornacina central.*
- (Fig. 50) *Detalle del entablamento del alzado interior de la iglesia.*
- (Fig. 51) *Detalle de la portada del crucero.*
- (Fig. 52) *Detalle de la galería porticada.*
- (Fig. 53) DE WIT y MARCELI, *Plano de Madrid* (detalle del convento de San Jerónimo).
- (Fig. 54) Pedro TEXEIRA, *Topographia de la villa de Madrid* (detalle del palacio del Buen Retiro).
- (Fig. 55) Pedro TEXEIRA, *Topographia de la villa de Madrid* (detalle de los jardines del Buen Retiro).
- (Fig. 56) Pedro TEXEIRA, *Topographia de la villa de Madrid* (detalle del sector oriental del Buen Retiro).
- (Fig. 57) Según Carmen BLASCO, *Reconstrucción virtual de la galería de Toledo del palacio del Buen Retiro.*
- (Fig. 58) Louis MEUNIER, *Vista del jardín de la reina del palacio del Buen Retiro.*
- (Fig. 59) Atribuido a Jusepe LEONARDO, *Vista del palacio del Buen Retiro* (Patrimonio Nacional).
- (Fig. 60) *Detalle de la plaza principal.*
- (Fig. 61) *Detalle de la plaza grande.*
- (Fig. 62) *Detalle de los miradores del Prado.*
- (Fig. 63) Según Carmen BLASCO, *Reconstrucción del interior de la plaza principal del Buen Retiro.*
- (Fig. 64) Domingo de AGUIRRE, *Vista del Casón y del jardín de la reina del palacio del Buen Retiro* (Biblioteca Nacional de Madrid).
- (Fig. 65) Louis MEUNIER, *Vista del estanque de la torrecilla del Buen Retiro.*
- (Fig. 66) Alonso CARBONEL, *Traza de una fuente para el Buen Retiro* (Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Madrid)
- (Fig. 67) *Título del marqués de Villa Rocha* (detalle del Casón y jardín de la reina del Buen Retiro) (Archivo Histórico Nacional).

- (Fig. 68) *Vista del jardín de la reina del palacio del Buen Retiro* (colección particular).
(Fig. 69) *Detalle del muro oriental de acceso al jardín ochavado*.
(Fig. 70) *Vista del jardín del palacio del Buen Retiro* (colección particular).
(Fig. 71) Louis MEUNIER, *Vista de la ermita de San Pablo del Buen Retiro*.
(Fig. 72) Louis MEUNIER, *Vista de la ermita de San Antonio del Buen Retiro*.
(Fig. 73) Louis MEUNIER, *Vista del estanque grande del Buen Retiro*.
(Fig. 74) Robert de COTTE, *Corte transversal del Casón del Buen Retiro* (Biblioteca Nacional de París).
(Fig. 75) Alonso CARBONEL, *Traza para el vallado de la plaza principal del Buen Retiro* (Archivo de Villa).
(Fig. 76) Alonso CARBONEL, *Planta de la plaza del Prado Alto* (Archivo de Villa).
(Fig. 77) Juan GÓMEZ DE MORA, *Proyecto para la Casa de la Zarzuela* (Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Madrid).
(Fig. 78) *Vista de la Casa de Vaciamadrid* (Patrimonio Nacional).



ILUSTRACIONES



(Fig. 1) Antón de MORALES, *Retablo mayor de la iglesia del convento del Corpus Christi de Madrid*.



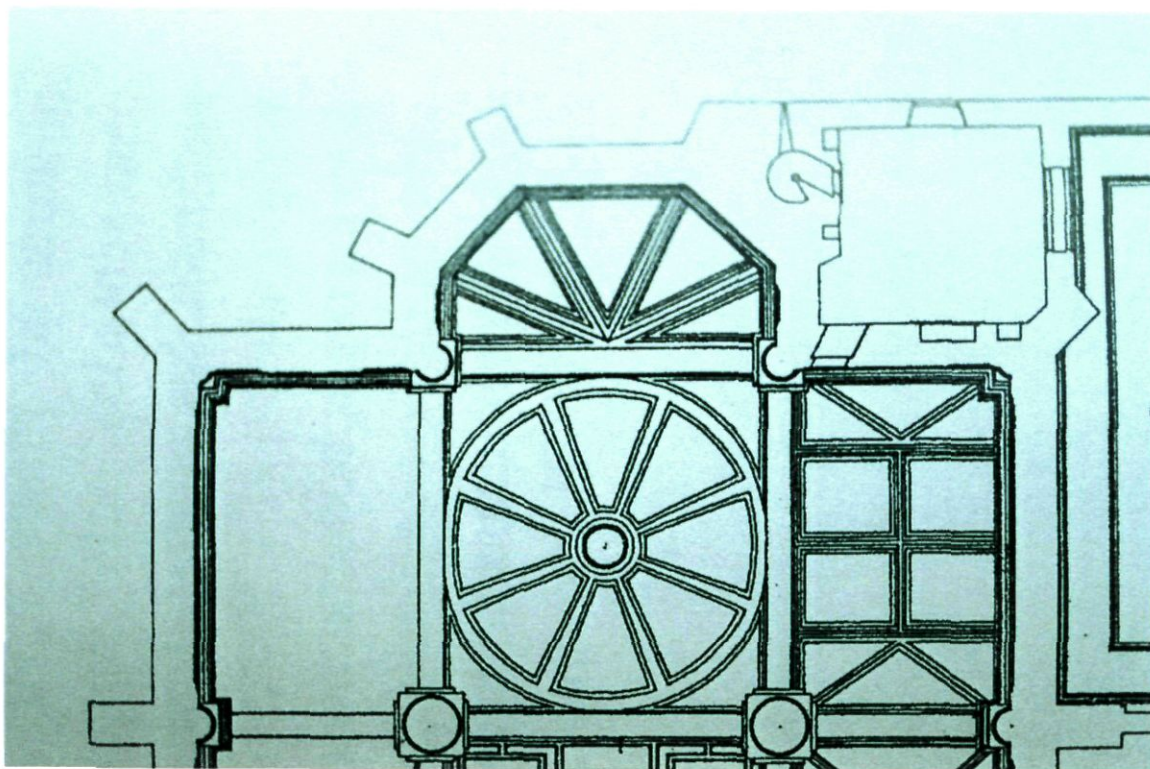
(Fig. 2) Fachada de la iglesia del convento de la Encarnación de Madrid.



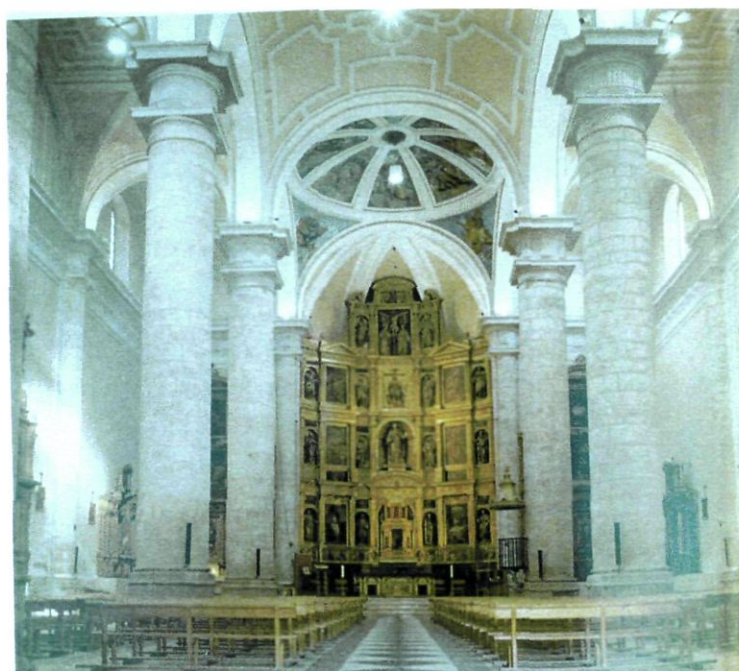
(Fig. 3) Detalle de los escudos y relieve.



(Fig. 4) Alonso CARBONEL, *Retablo mayor de la iglesia de Santa María Magdalena de Getafe*.



(Fig. 5) *Planta de la cabecera de la iglesia de Santa María Magdalena de Getafe*.



(Fig. 6) *Vista general del retablo mayor de la Magdalena desde los pies del templo.*



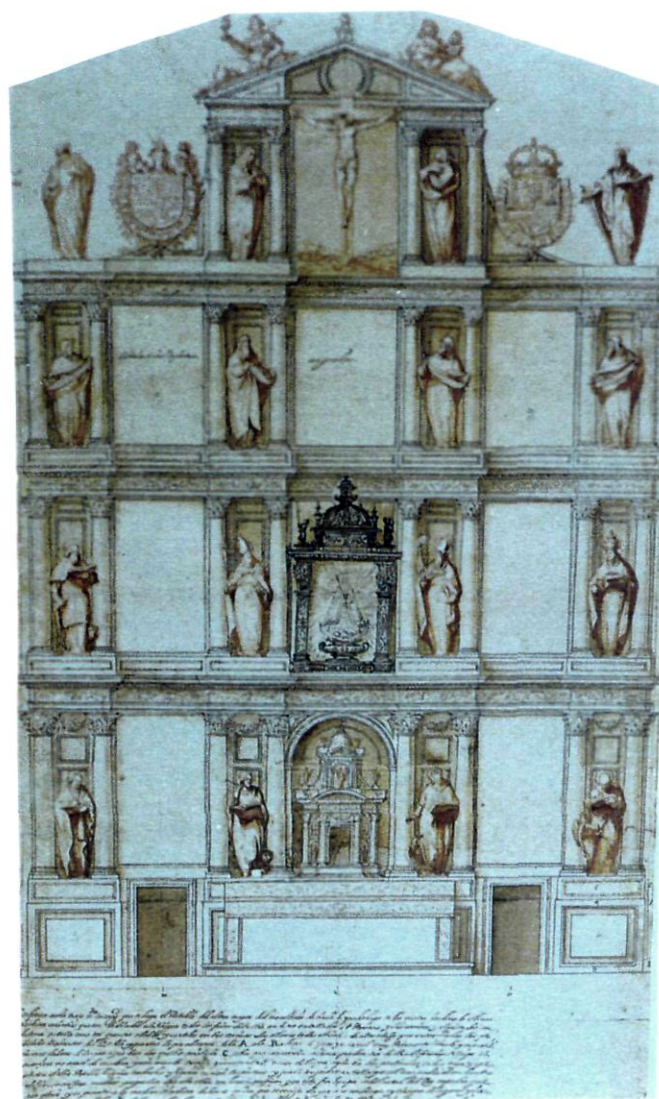
(Fig. 7) *Tramo del entablamento de la entrecalle central.*



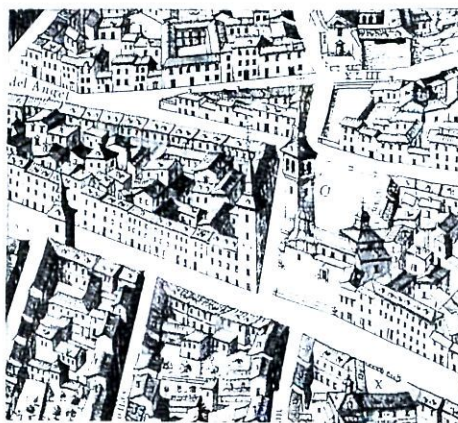
(Fig. 8) Tramo de entablamento de la entrecalle lateral.



(Fig. 9) Sagrario.



(Fig. 10) Juan GÓMEZ DE MORA, *Proyecto para el retablo mayor de la iglesia del monasterio de Guadalupe*.



(Fig. 11) Pedro TEXEIRA, *Topographia de la villa de Madrid* (detalle de las casas de Francisco González de Heredia).



(Fig. 12) Alonso CARBONEL, *Retablo de la Anunciación de Santo Domingo el Antiguo (Toledo)*.



(Fig. 13) *Detalle del banco.*



(Fig. 14) *Detalle del frontispicio.*



(Fig. 15) Jerónimo ODAM, Retrato de Giovanni Battista Crescenzi.



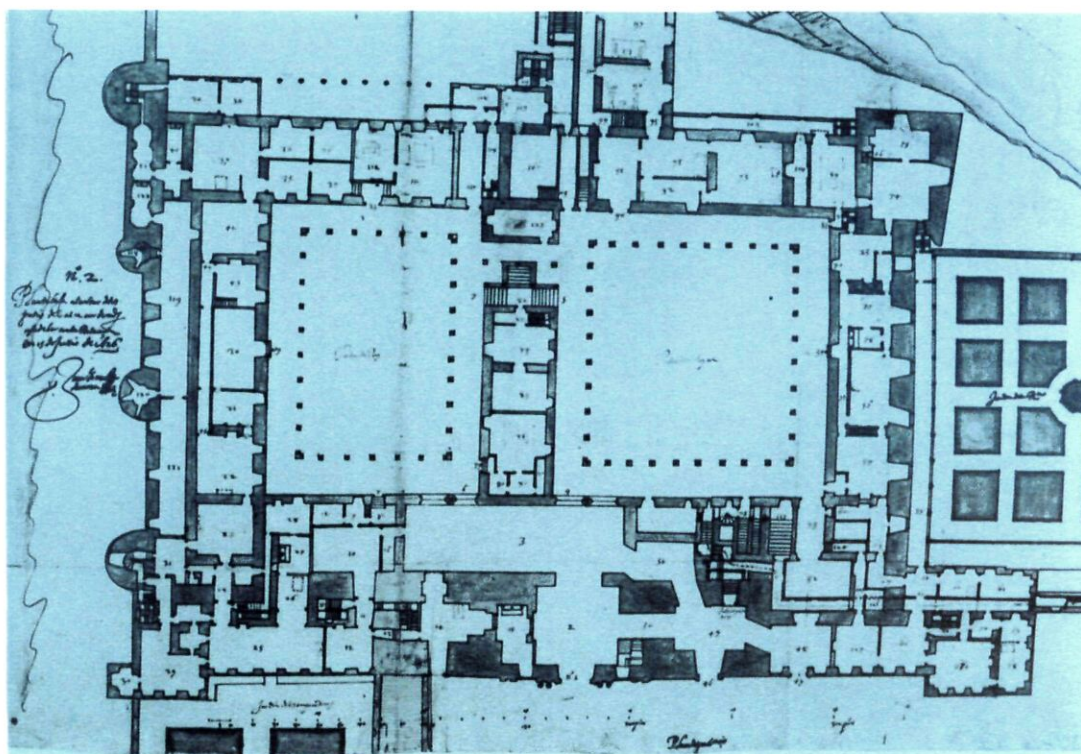
(Fig. 16) G. B. CRESCENZI, *Sepulcro de la Emperatriz María en las Descalzas Reales de Madrid.*



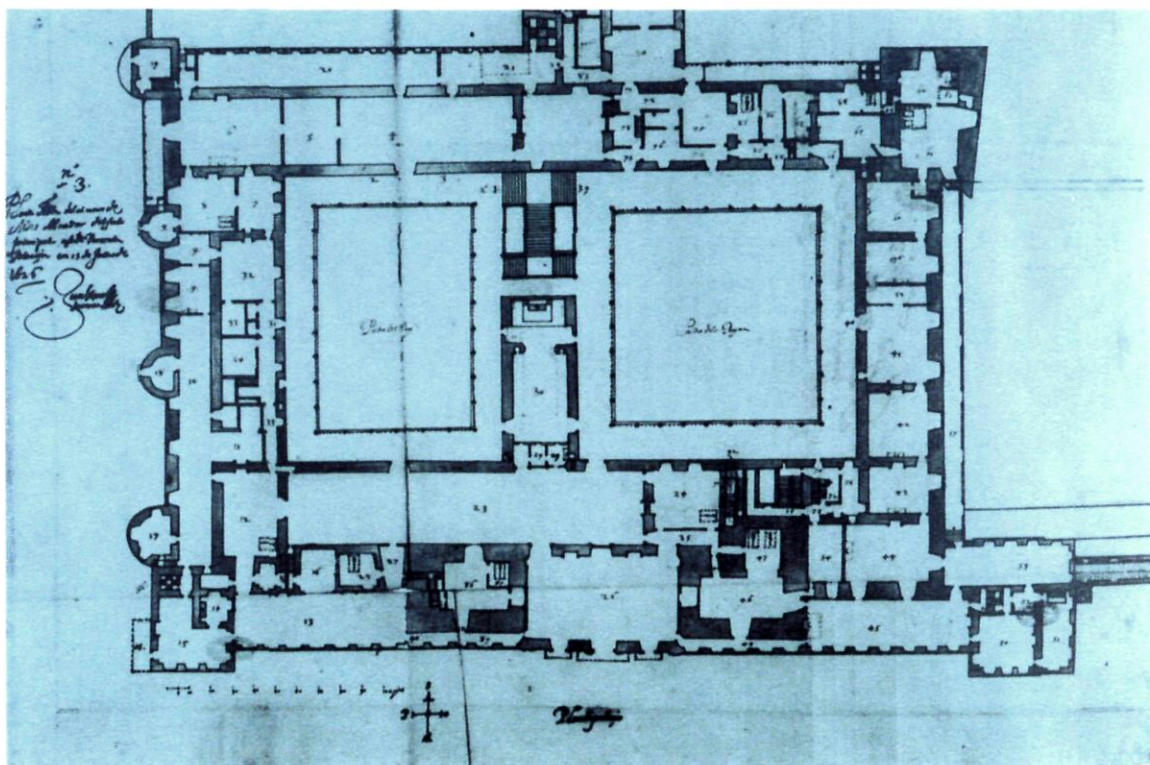
(Fig. 17) *Detalle del sarcófago.*



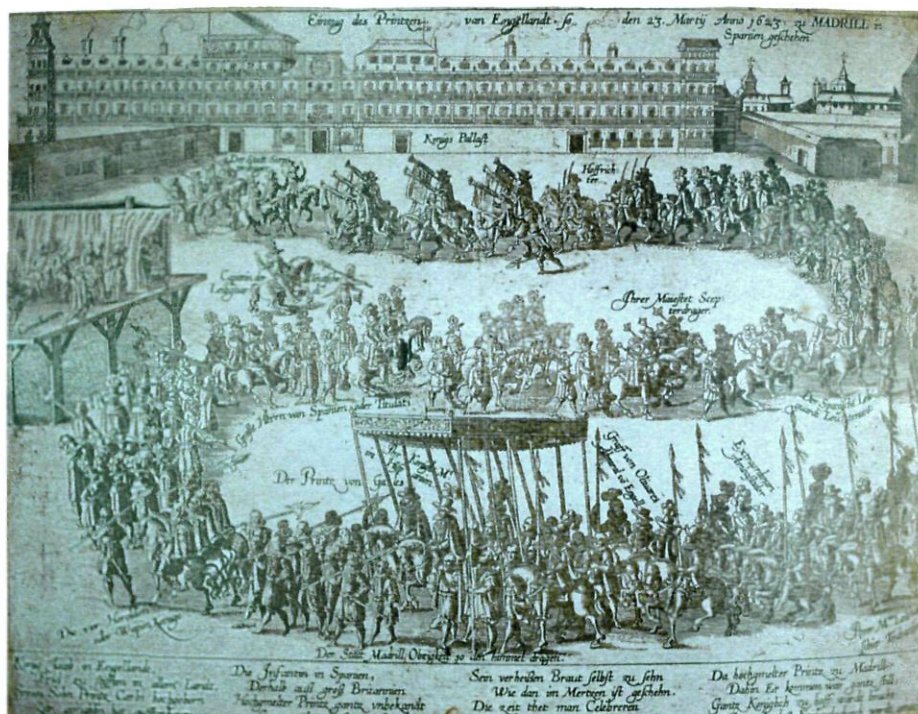
(Fig. 18) *Detalle de la ménsula.*



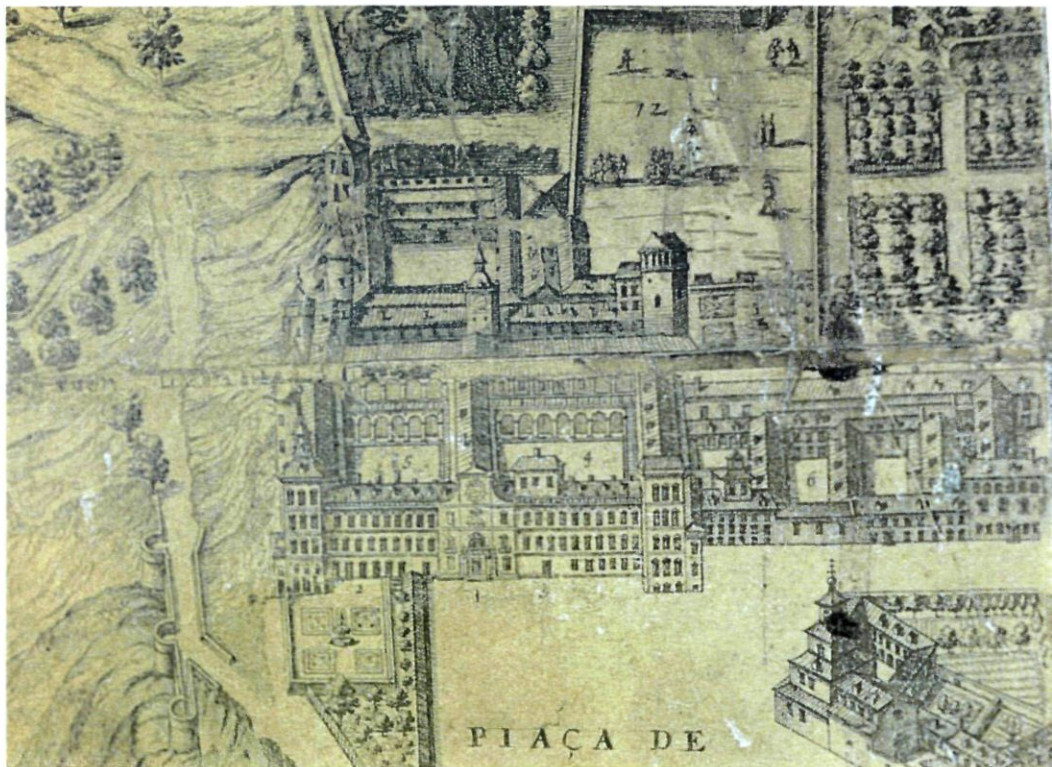
(Fig. 19) Juan GÓMEZ DE MORA, *Planta baja del Alcázar de Madrid.*



(Fig. 20) Juan GÓMEZ DE MORA, *Planta principal del Alcázar de Madrid*.



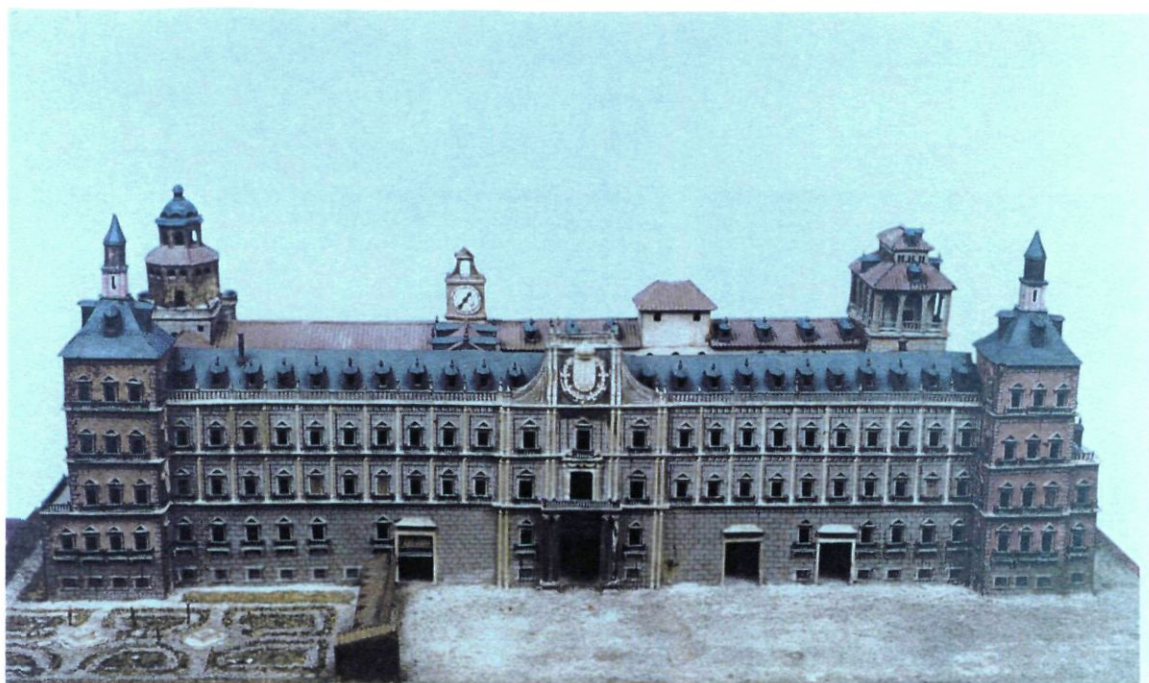
(Fig. 21) *Llegada del Principe de Gales al Alcázar de Madrid.*



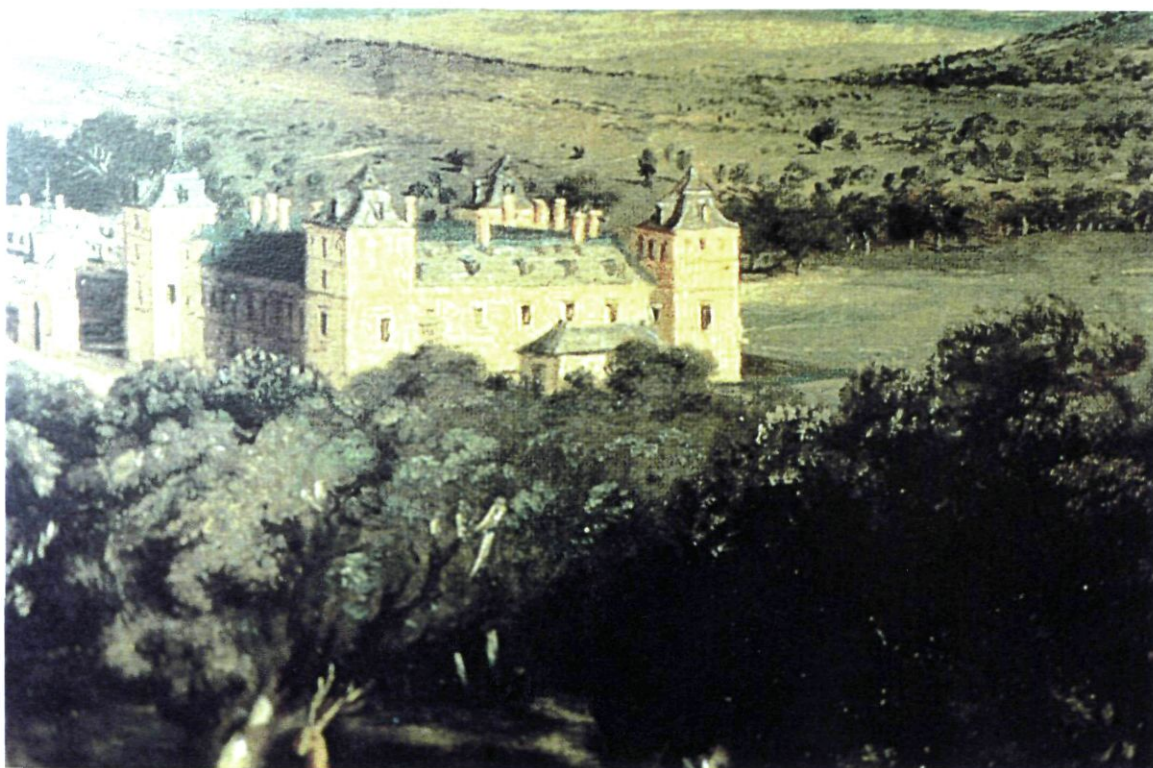
(Fig. 22) Pedro TEXEIRA, *Topographia de la villa de Madrid* (detalle del Alcázar).



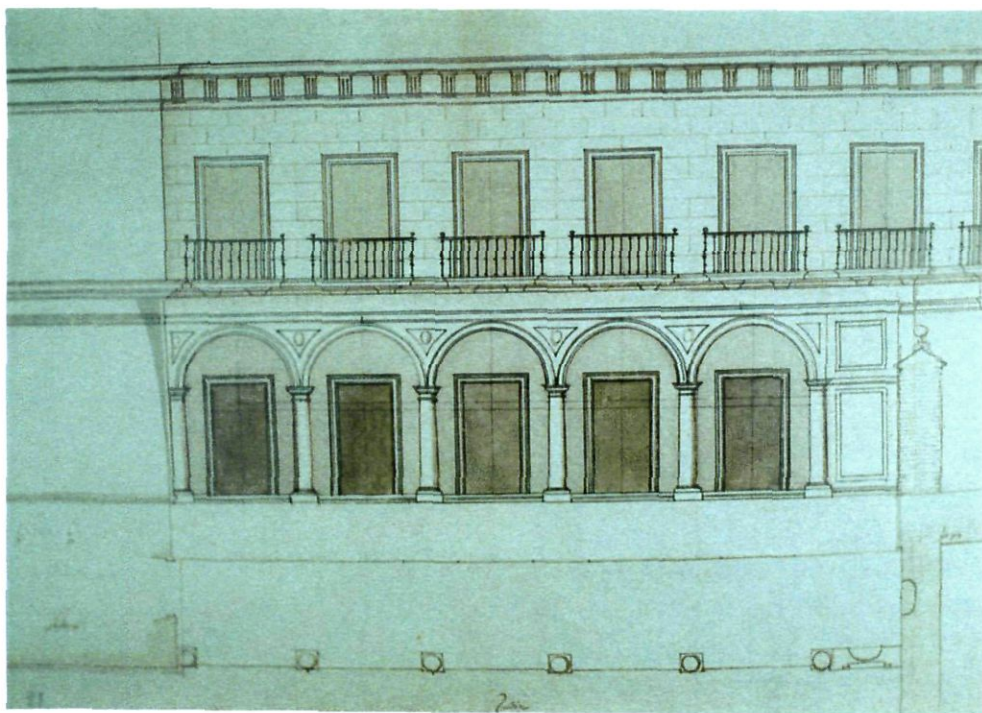
(Fig. 23) Louis MEUNIER, *Fachada del Alcázar de Madrid*.



(Fig. 24) *Maqueta del Alcázar de Madrid.*



(Fig. 25) Miguel Ángel HOUASSE, *Vista del palacio de El Pardo.*



(Fig. 26) Juan GÓMEZ DE MORA, *Planta y alzado de una arquería*.



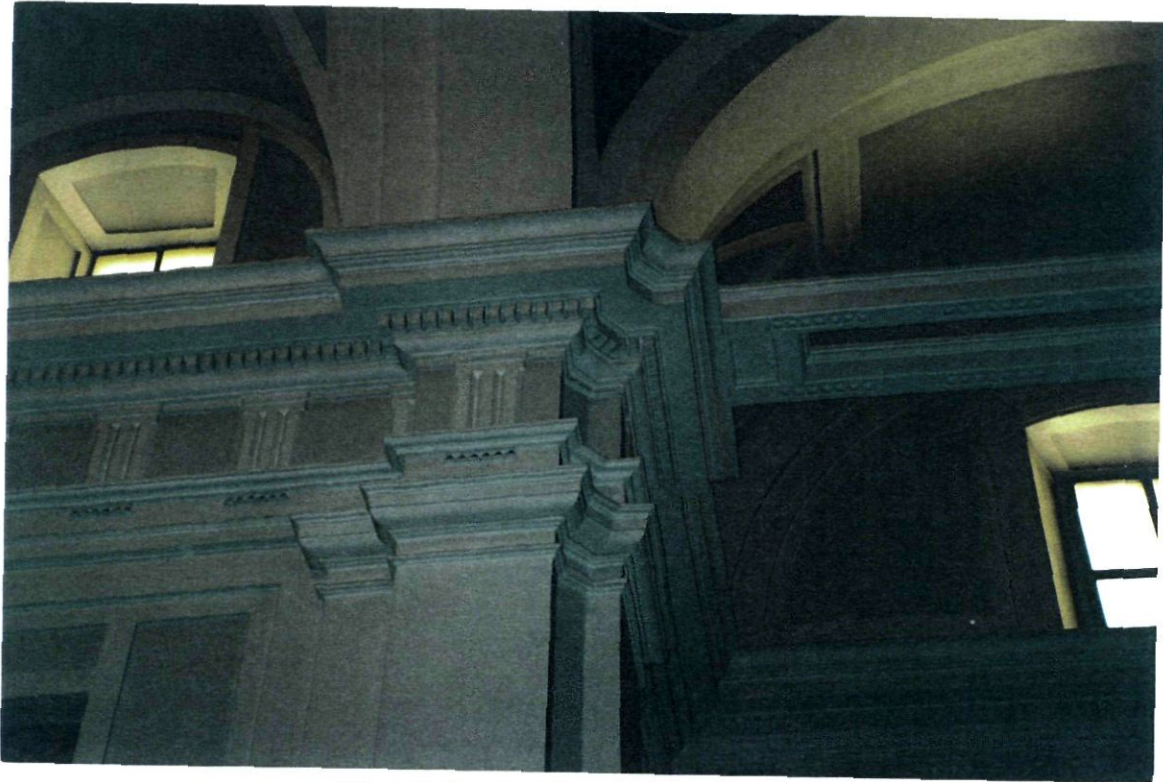
(Fig. 27) Alzado del oratorio de la reina del Alcázar de Madrid.



(Fig. 28) *Vista de la Torre de la Parada.*



(Fig. 29) *Galería porticada de la iglesia de las Maravillas de Madrid.*



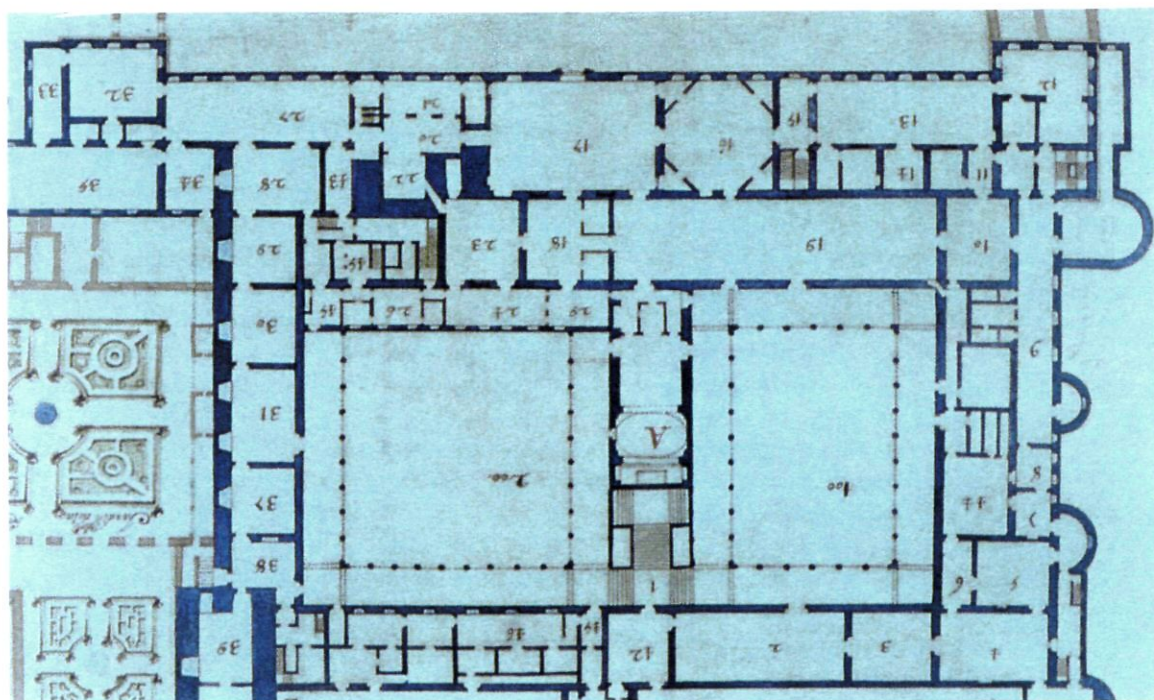
(Fig. 30) *Detalle del entablamento del crucero.*



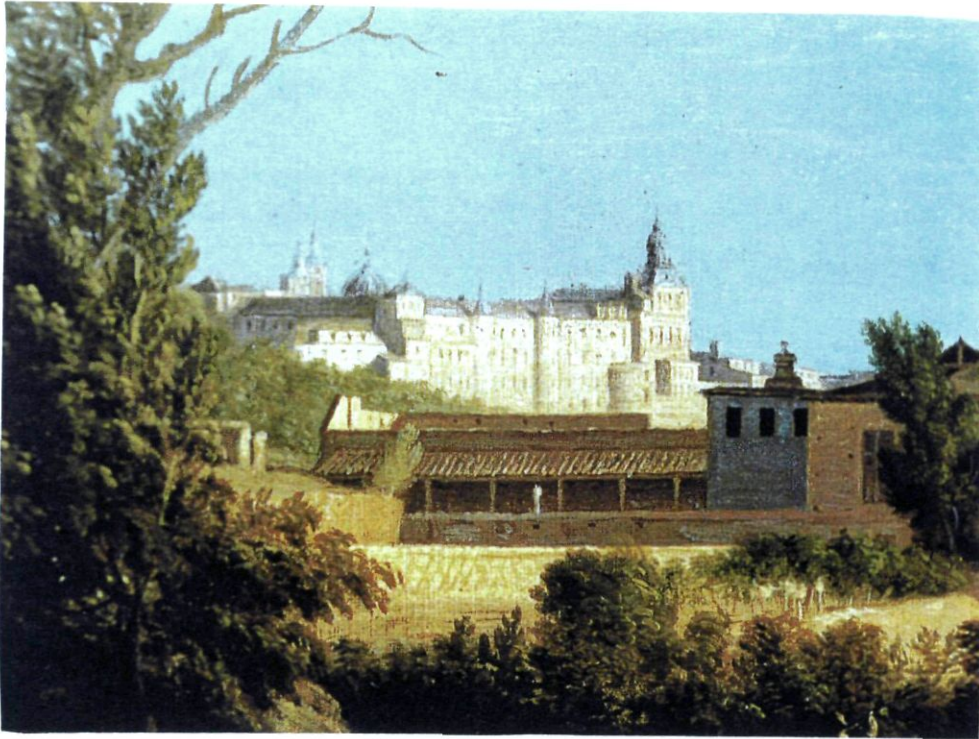
(Fig. 31) *Detalle de la portada del crucero.*



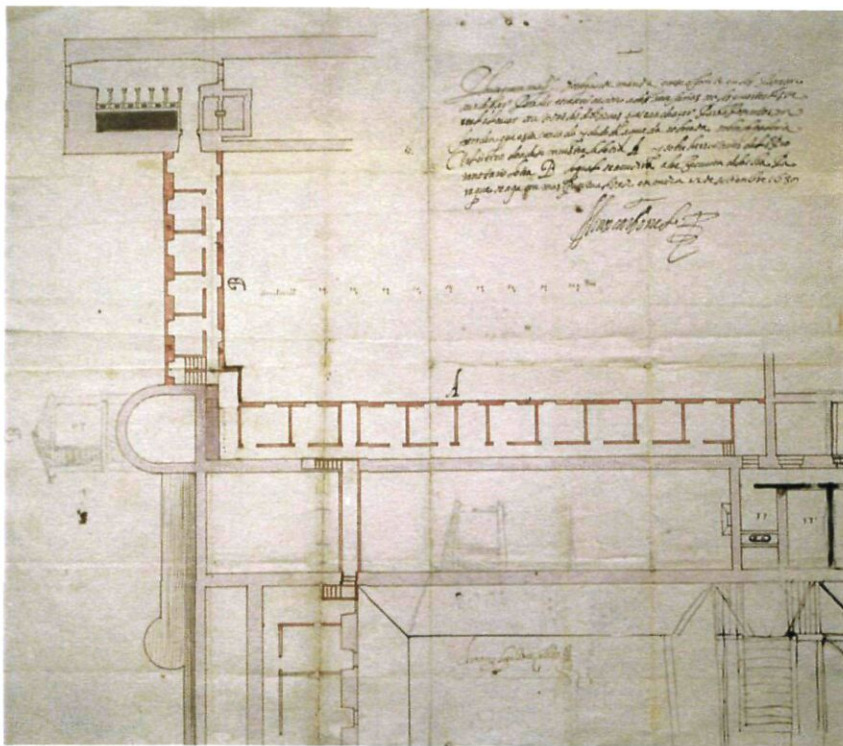
(Fig. 32) Francisco de HERRERA EL MOZO, *Decorado para la comedia "Los celos hacen estrellas" en el Salón Dorado del Alcázar de Madrid.*



(Fig. 33) Teodoro ARDEMANS, *Planta principal del Alcázar de Madrid (detalle del sector sudoeste).*



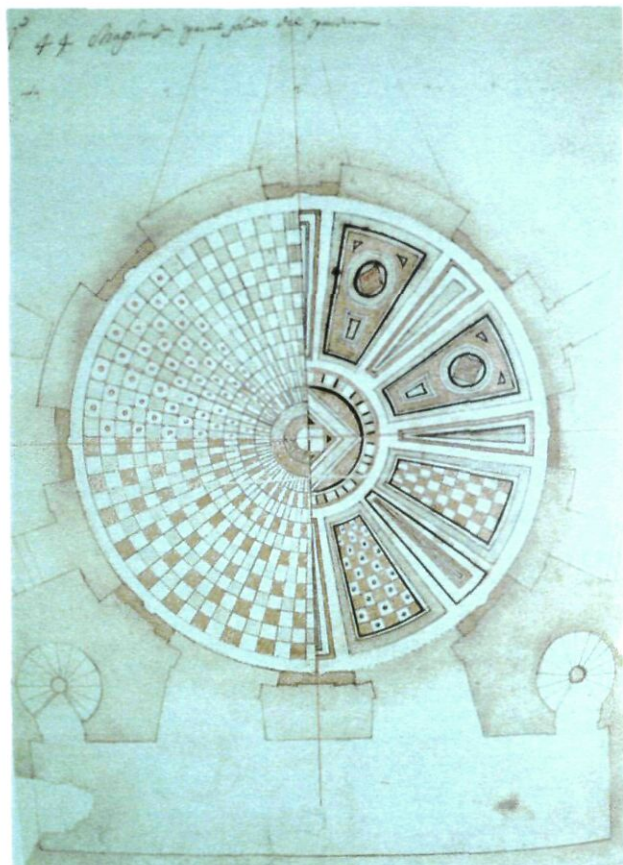
(Fig. 34) Miguel Ángel HOUASSE, *La pajarera* (detalle de la fachada occidental del Alcázar de Madrid).



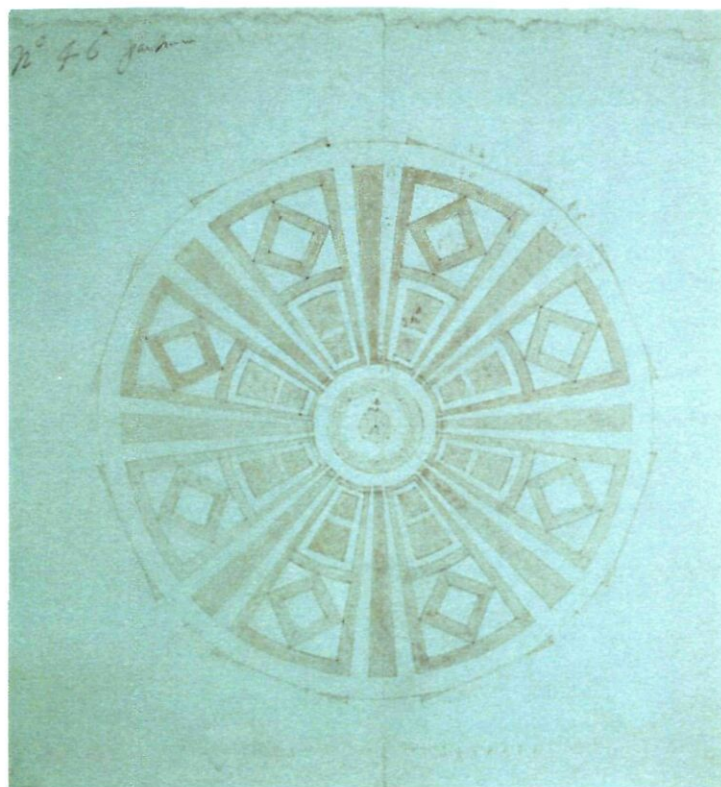
(Fig. 35) Alonso CARBONEL, *Planta de las secretas del Alcázar de Madrid*.



(Fig. 36) Detalle de la fachada de la Colegiata de San Isidro de Madrid.



(Fig. 37) Planta del Panteón de El Escorial con propuesta de solado.



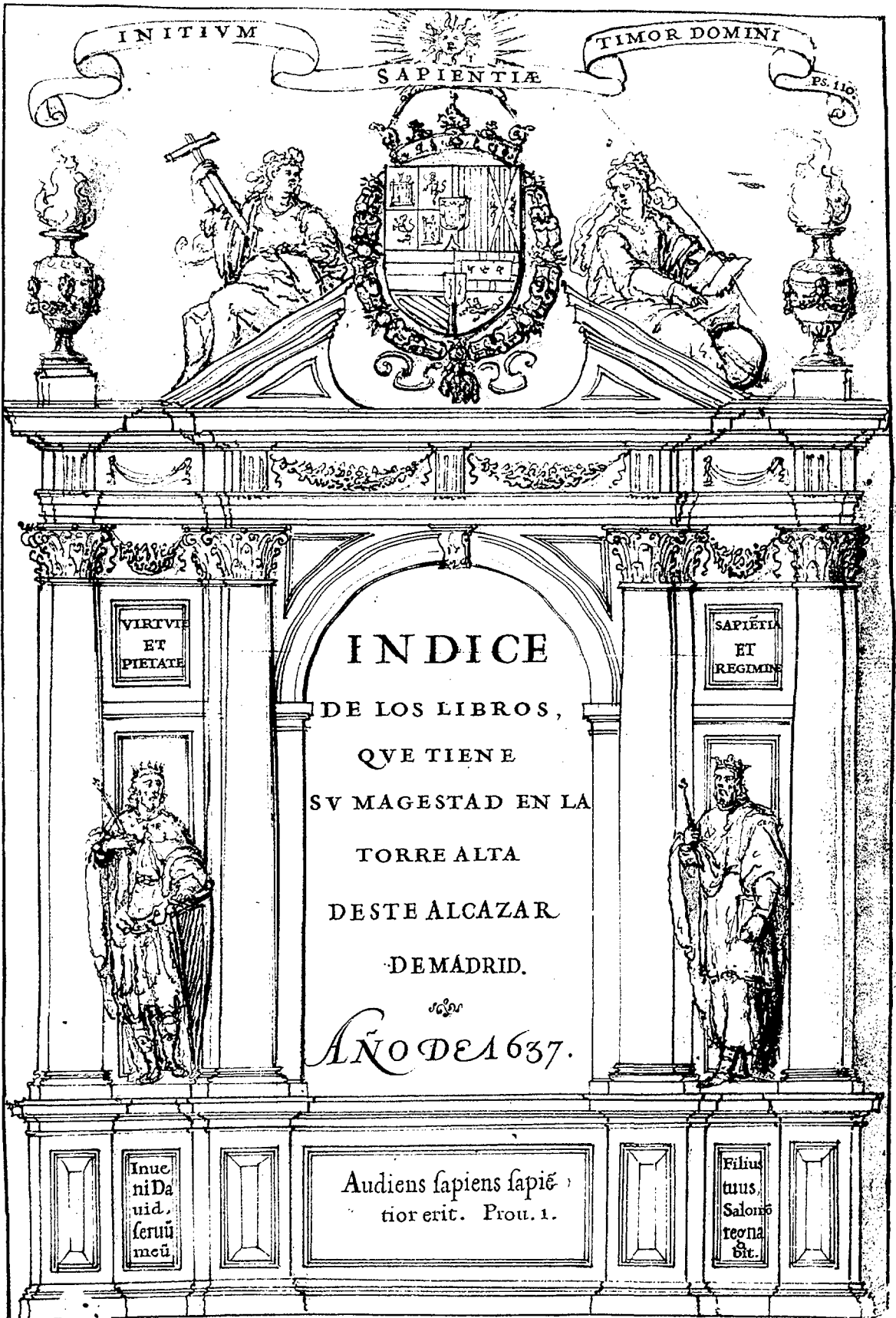
(Fig. 38) Alonso CARBONEL, Propuesta de solado para el Panteón de El Escorial.



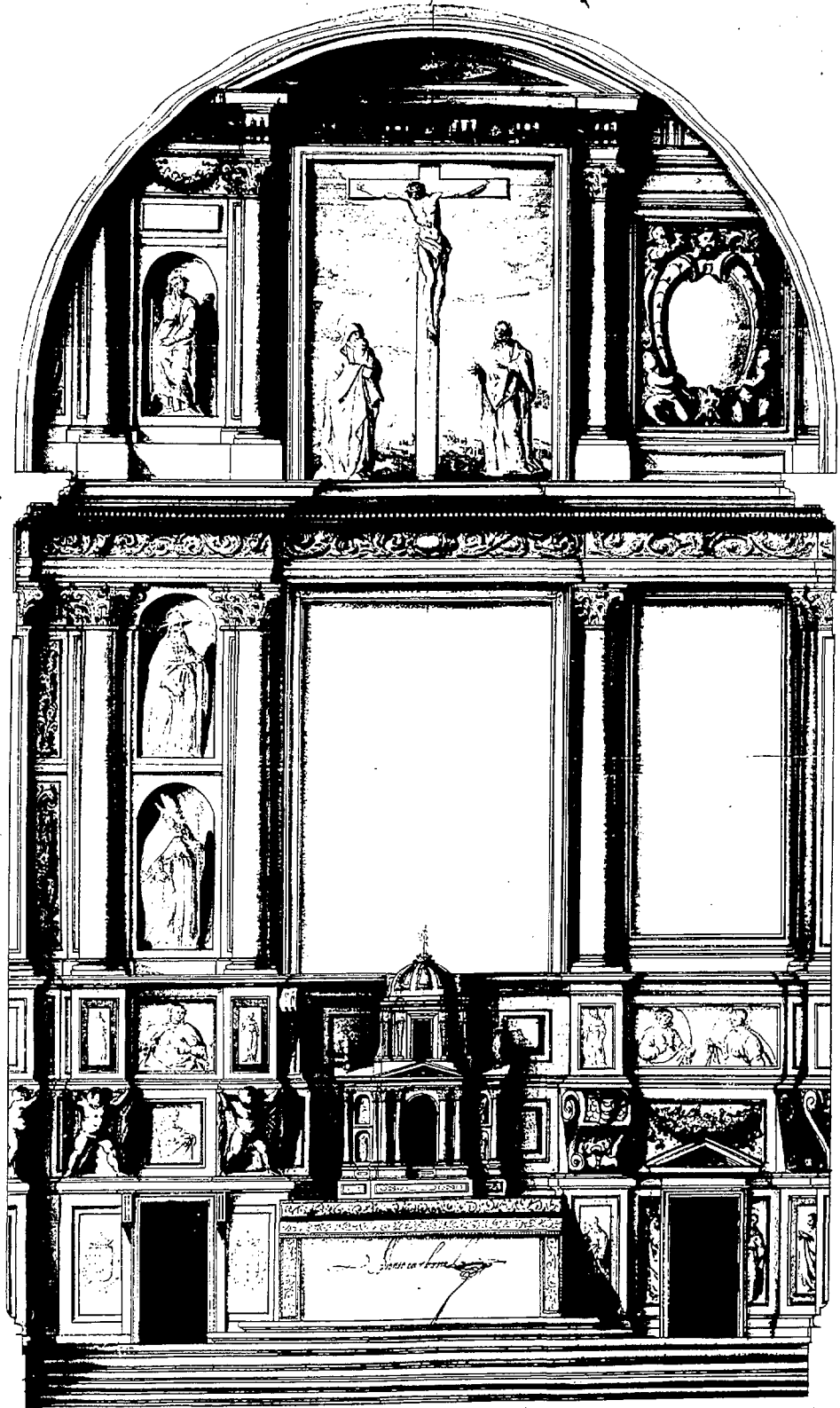
(Fig. 39) Panteón de El Escorial (detalle de la bóveda).



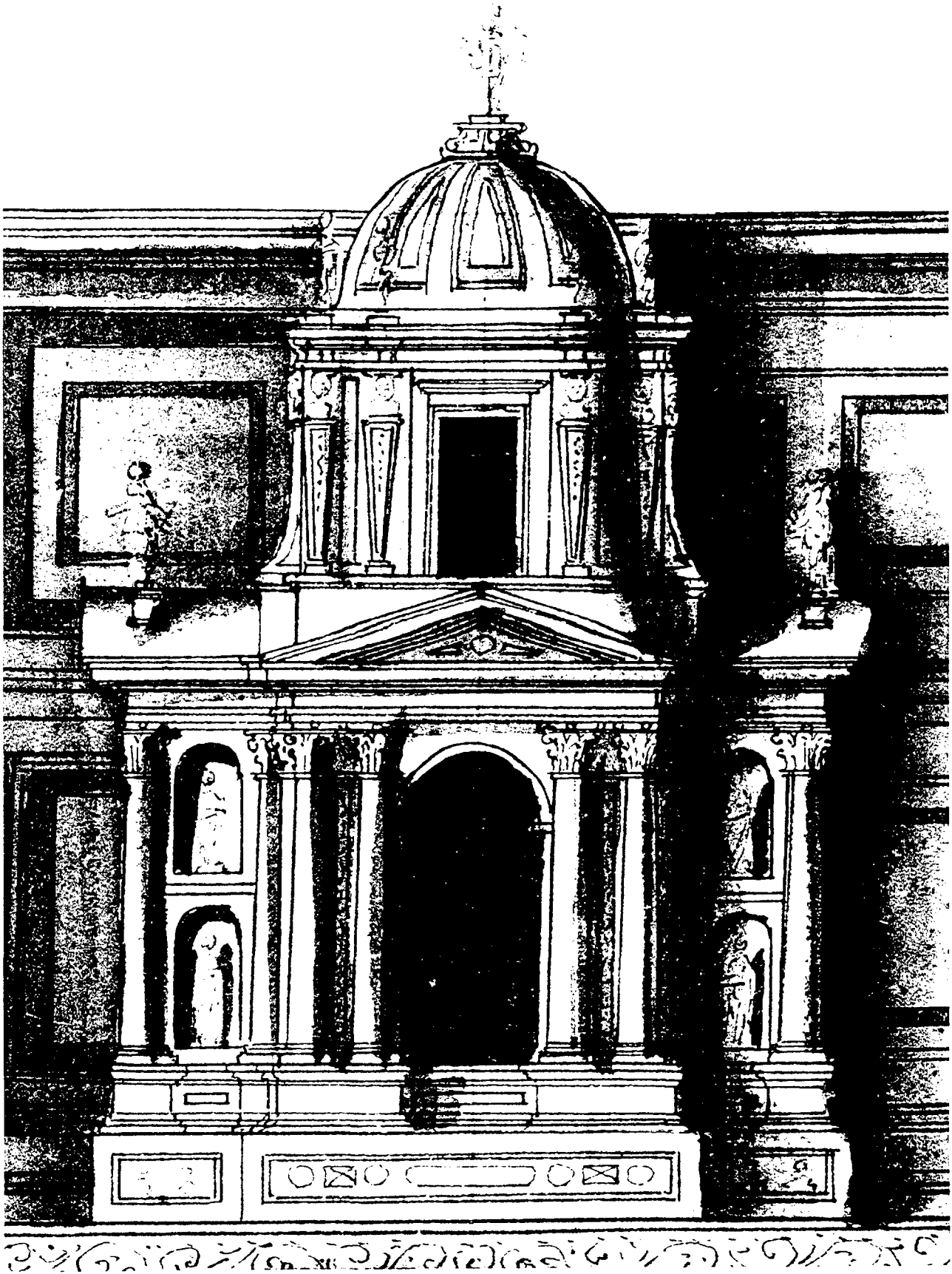
(Fig. 40) Alonso CARBONEL, Retablo de N. S. de la Asunción de la parroquial de Torrelaguna.



(Fig. 41) Alonso CARBONEL, *Portada del Índice de la biblioteca de Felipe IV.*



(Fig. 42) Alonso CARBONEL, *Traza propuesta para el retablo mayor de la iglesia de las Maravillas.*



(Fig. 43) *Detalle de la custodia.*



(Fig. 44) *Vista general del convento de dominicas de Loeches.*



(Fig. 45) *Vista de la iglesia desde la huerta de las monjas.*



(Fig. 46) Alonso CARBONEL, *Fachada de la iglesia del convento de las dominicas de Loeches*.



(Fig. 47) *Detalle del sector central*.



(Fig. 48) *Detalle de la ventana de la calle lateral.*



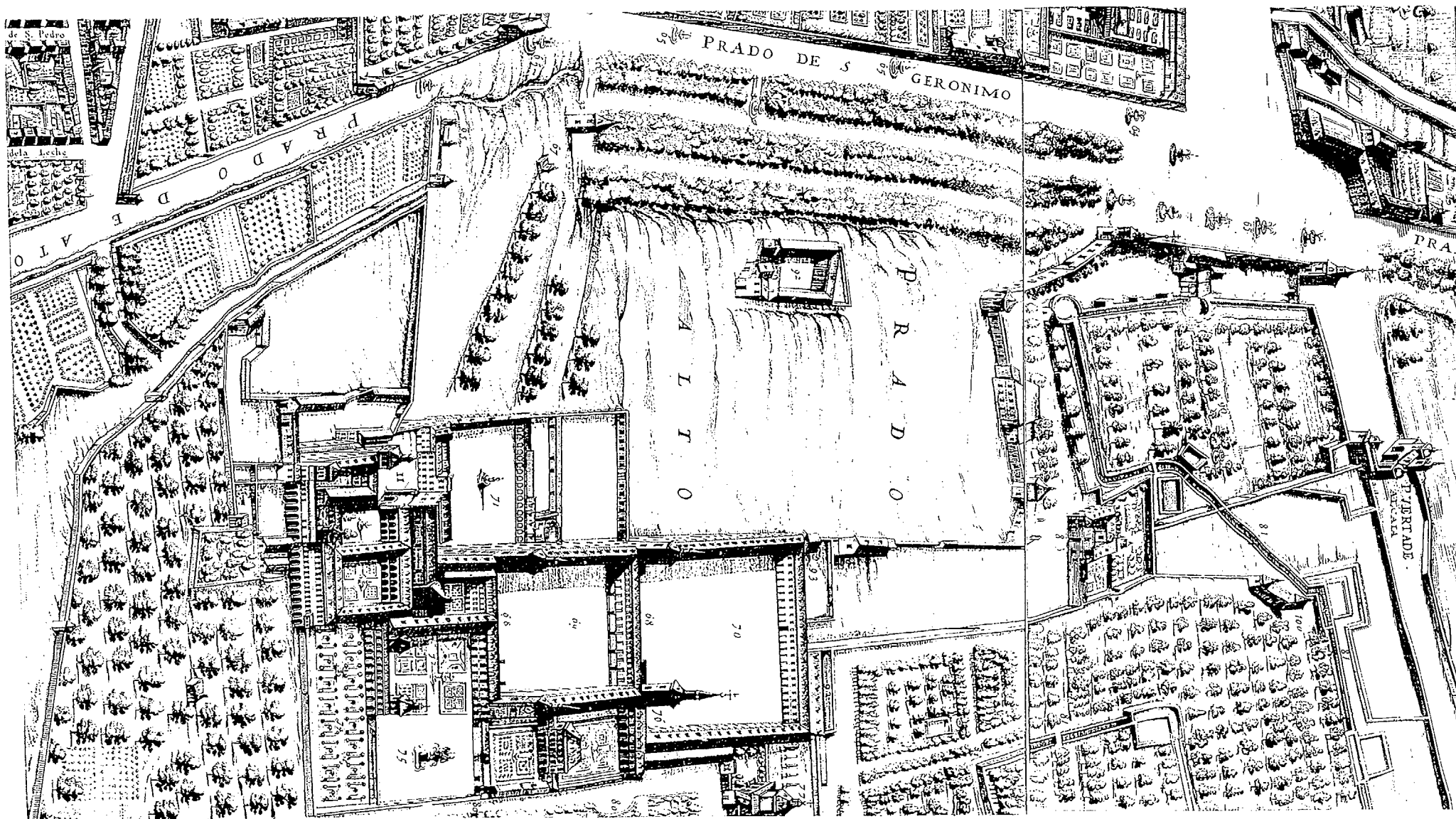
(Fig. 49) *Detalle de la hornacina central.*



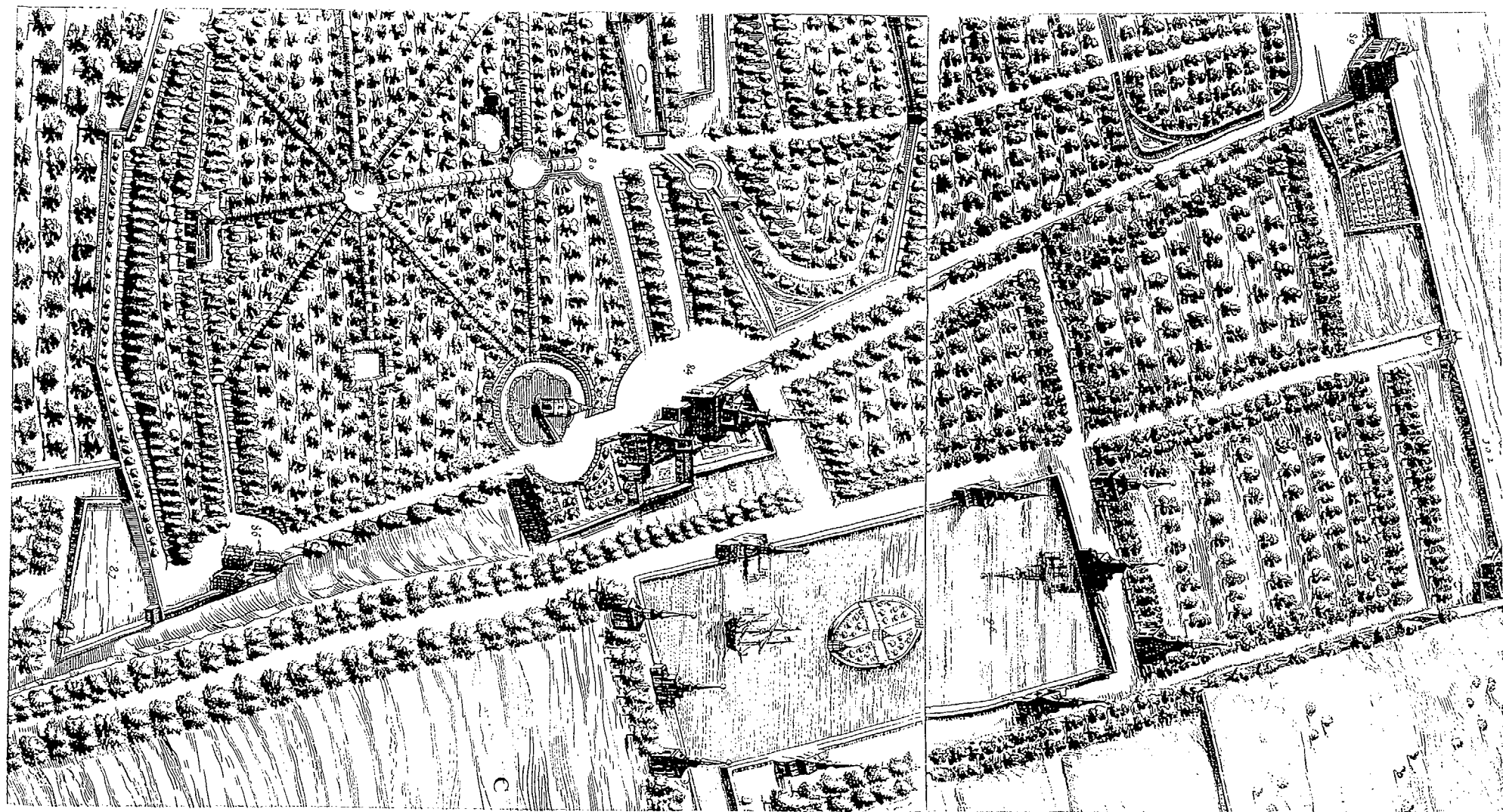
(Fig. 50) *Detalle del entablamento del alzado interior de la iglesia.*



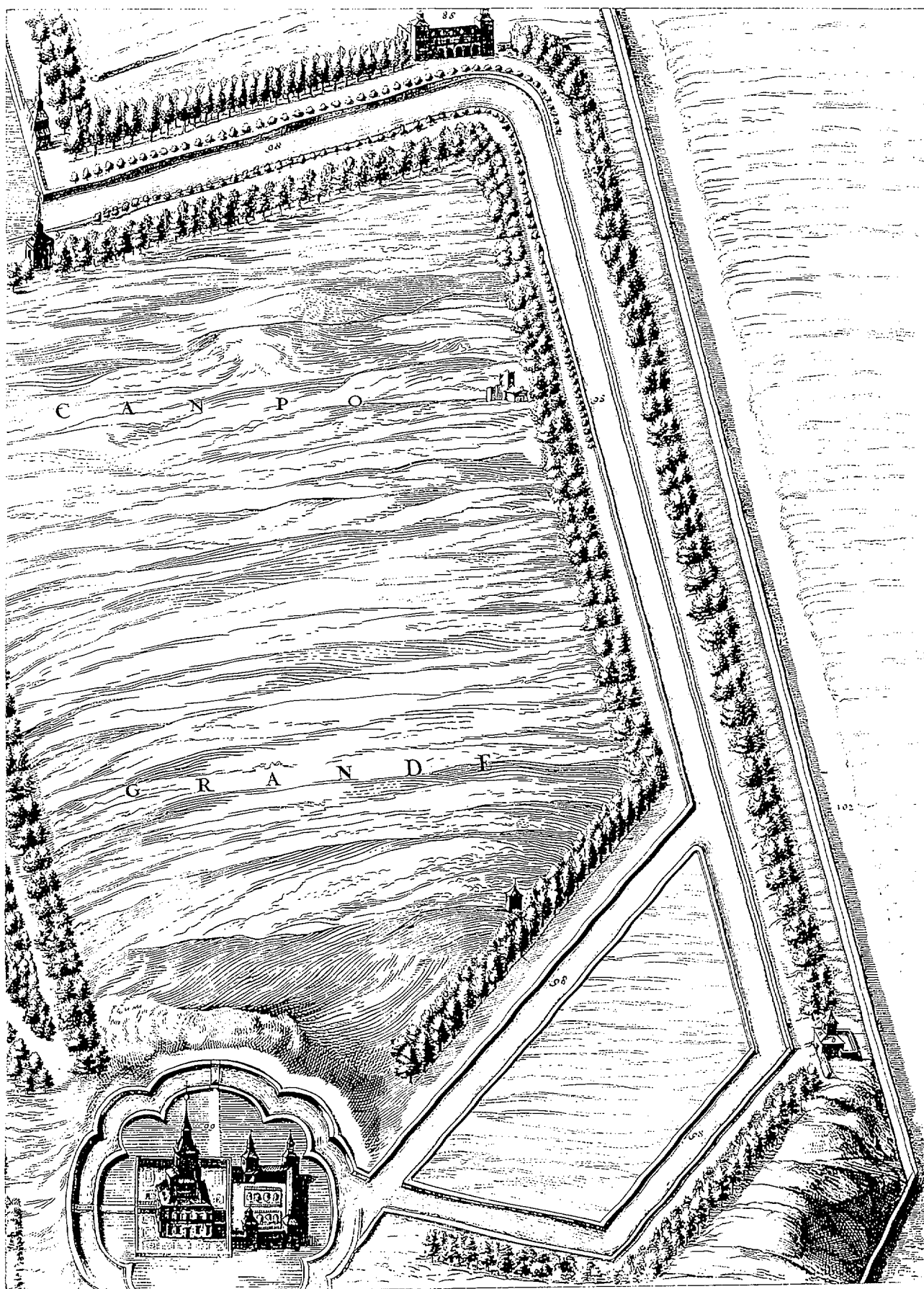
(Fig. 52) *Detalle de la galería porticada.*



(Fig. 54) Pedro TEXEIRA, *Topographia de la villa de Madrid* (detalle del palacio del Buen Retiro).



(Fig. 55) Pedro TEXEIRA, *Topographia de la villa de Madrid* (detalle de los jardines del Buen Retiro).



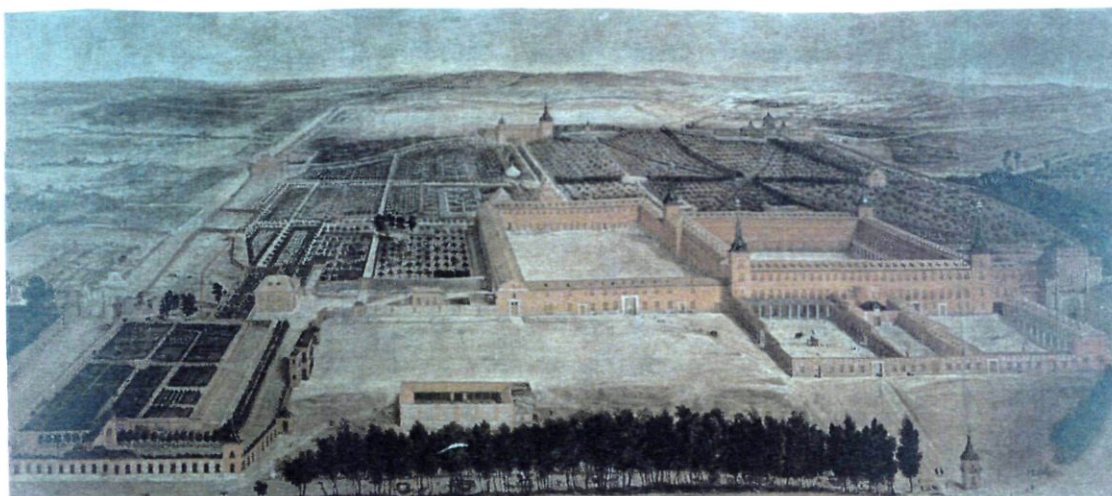
(Fig. 56) Pedro TEXEIRA, *Topographia de la villa de Madrid* (detalle del sector oriental del Buen Retiro).



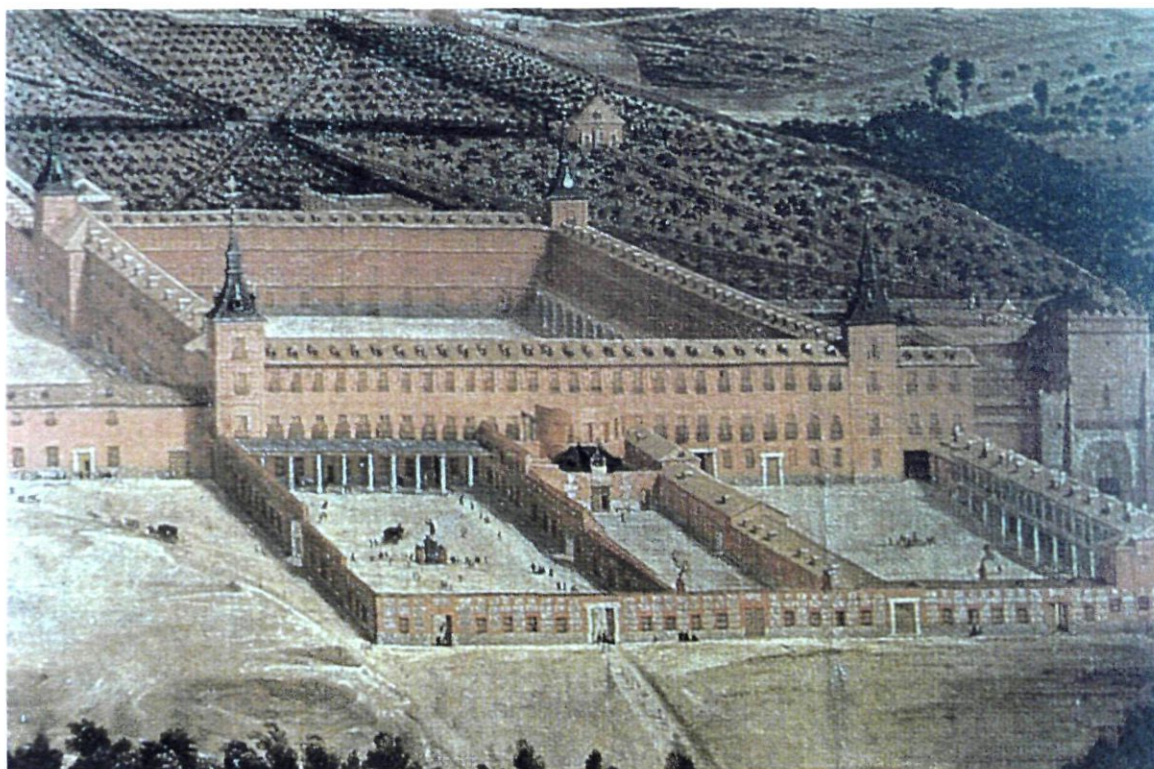
(Fig. 57) Según Carmen BLASCO, *Reconstrucción virtual de la galería de Toledo del palacio del Buen Retiro*.



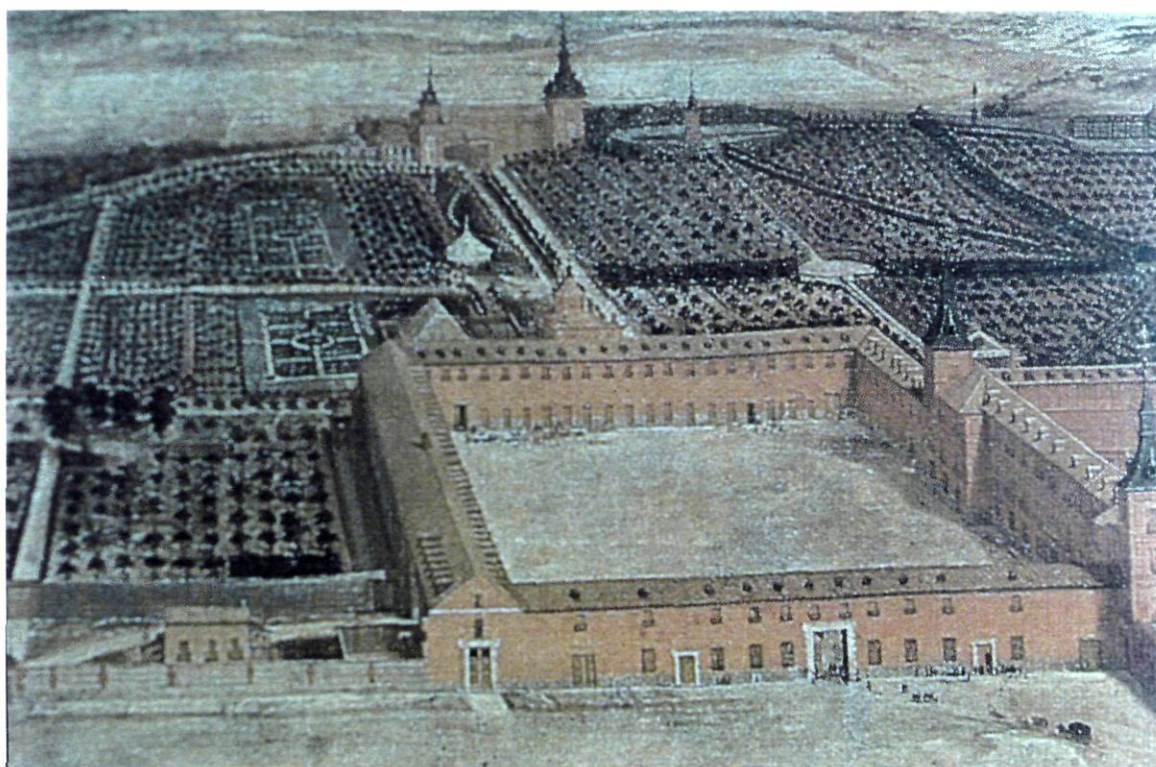
(Fig. 58) Louis MEUNIER, *Vista del jardín de la reina del palacio del Buen Retiro*.



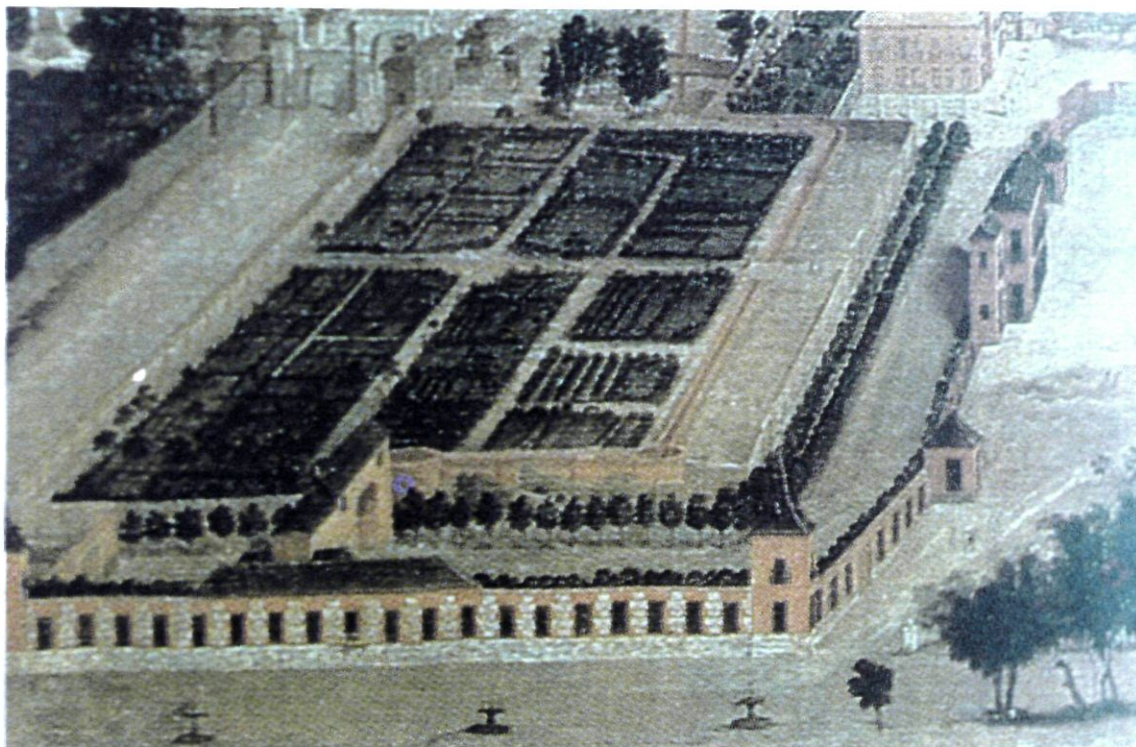
(Fig. 59) Atribuido a Jusepe LEONARDO, *Vista del palacio del Buen Retiro*.



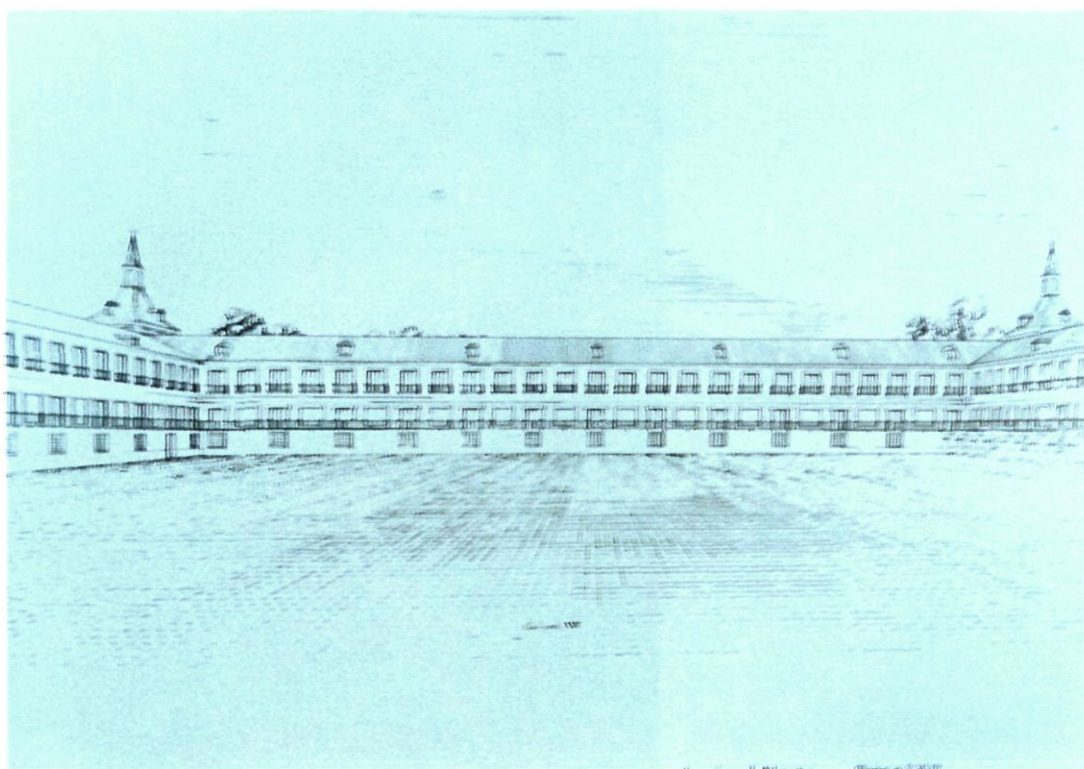
(Fig. 60) *Detalle de la plaza principal.*



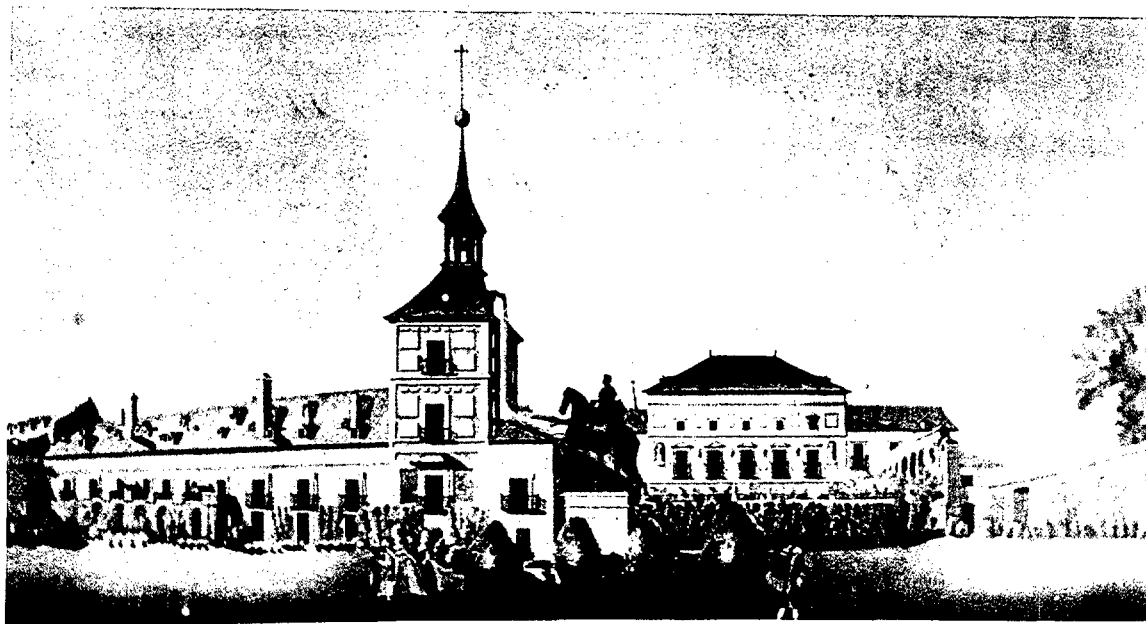
(Fig. 61) *Detalle de la plaza grande.*



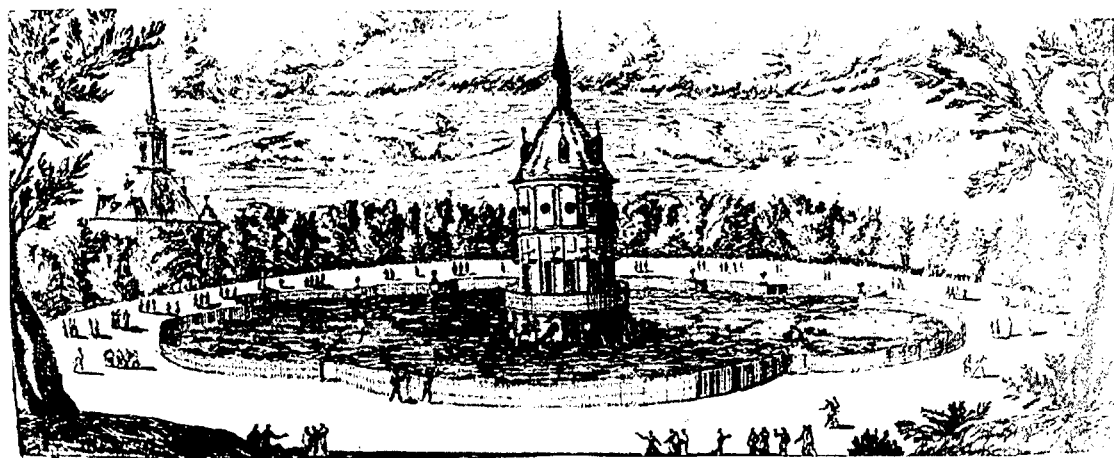
(Fig. 62) *Detalle de los miradores del Prado.*



(Fig. 63) Según Carmen BLASCO, *Reconstrucción del interior de la plaza principal del Buen Retiro.*



(Fig. 64) Domingo de AGUIRRE, *Vista del Casón y del jardín de la reina del palacio del Buen Retiro.*



(Fig. 65) Louis MEUNIER, *Vista del estanque de la torrecilla del Buen Retiro.*



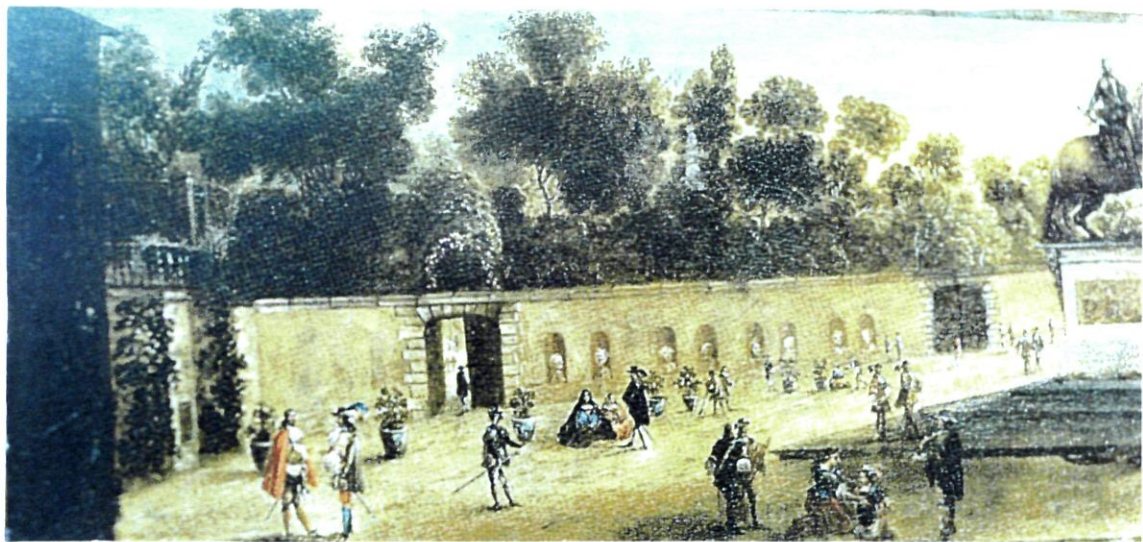
(Fig. 66) Alonso CARBONEL, *Traza de una fuente para el Buen Retiro*.



(Fig. 67) Título del marqués de Villa Rocha (detalle del Casón y del jardín de la reina del Buen Retiro).



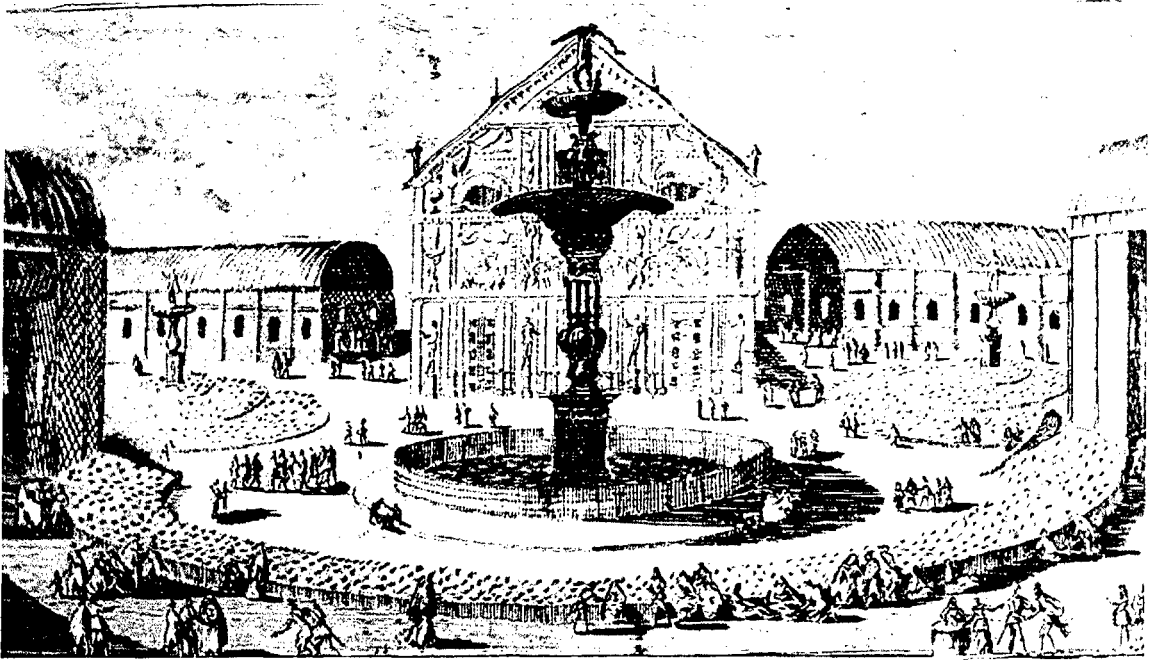
(Fig. 68) *Vista del jardín de la reina del palacio del Buen Retiro.*



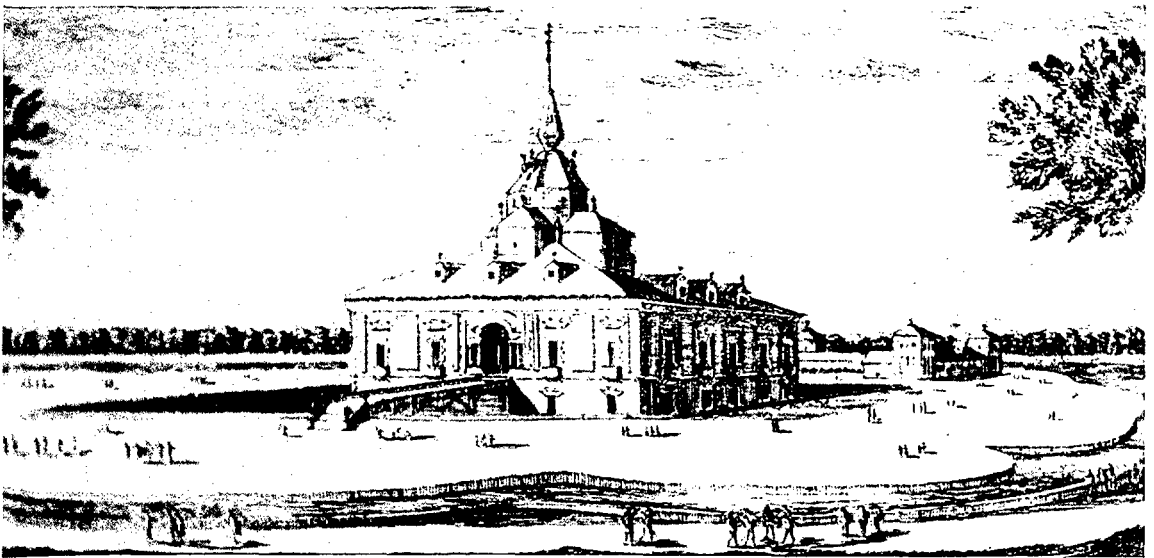
(Fig. 69) *Detalle del muro oriental de acceso al jardín ochavado.*



(Fig. 70) *Vista del jardín del palacio del Buen Retiro.*



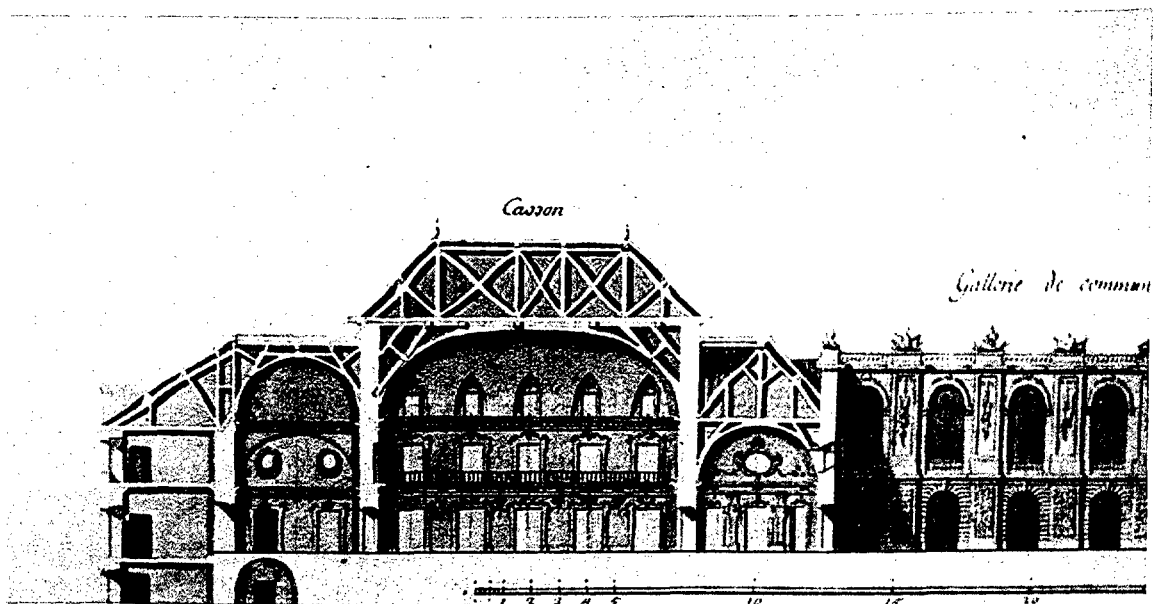
(Fig. 71) Louis MEUNIER, *Vista de la ermita de San Pablo del Buen Retiro.*



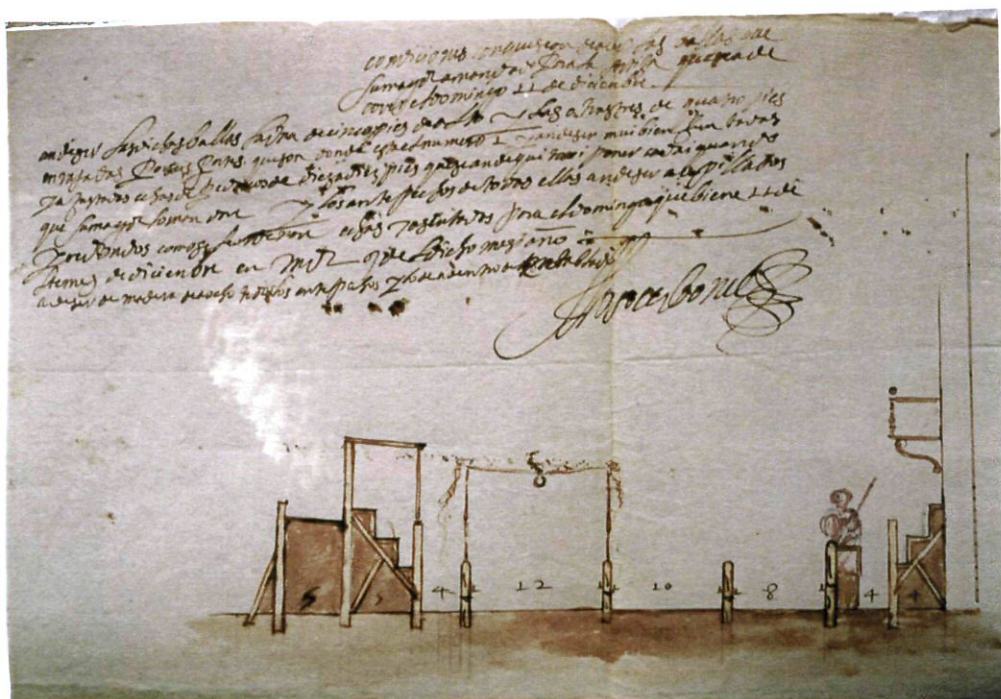
(Fig. 72) Louis MEUNIER, *Vista de la ermita de San Antonio del Buen Retiro.*



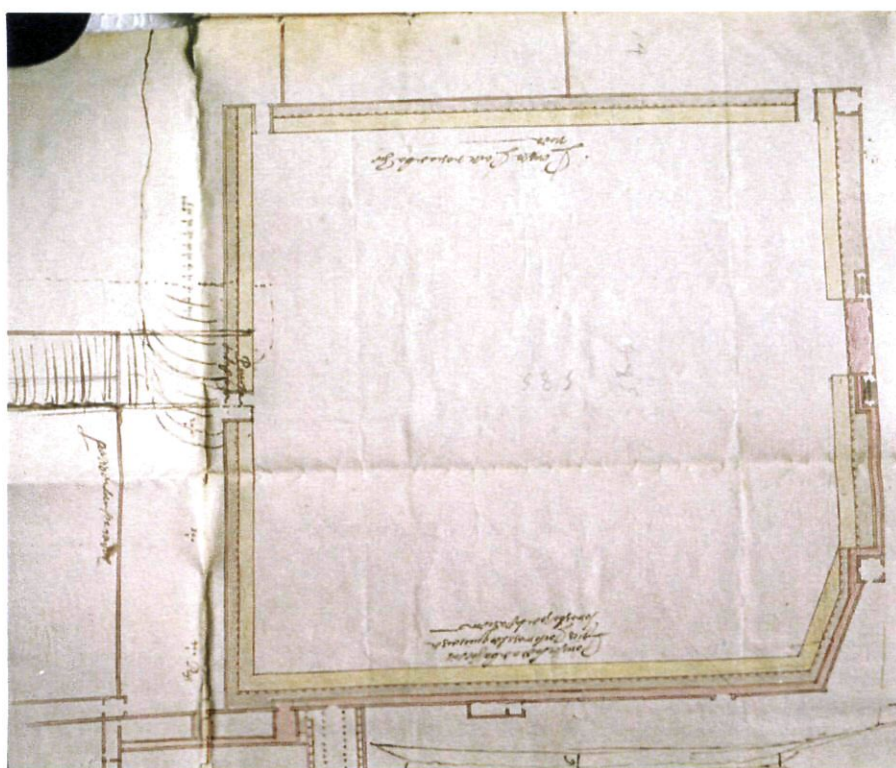
(Fig. 73) Louis MEUNIER, *Vista del estanque grande del Buen Retiro*.



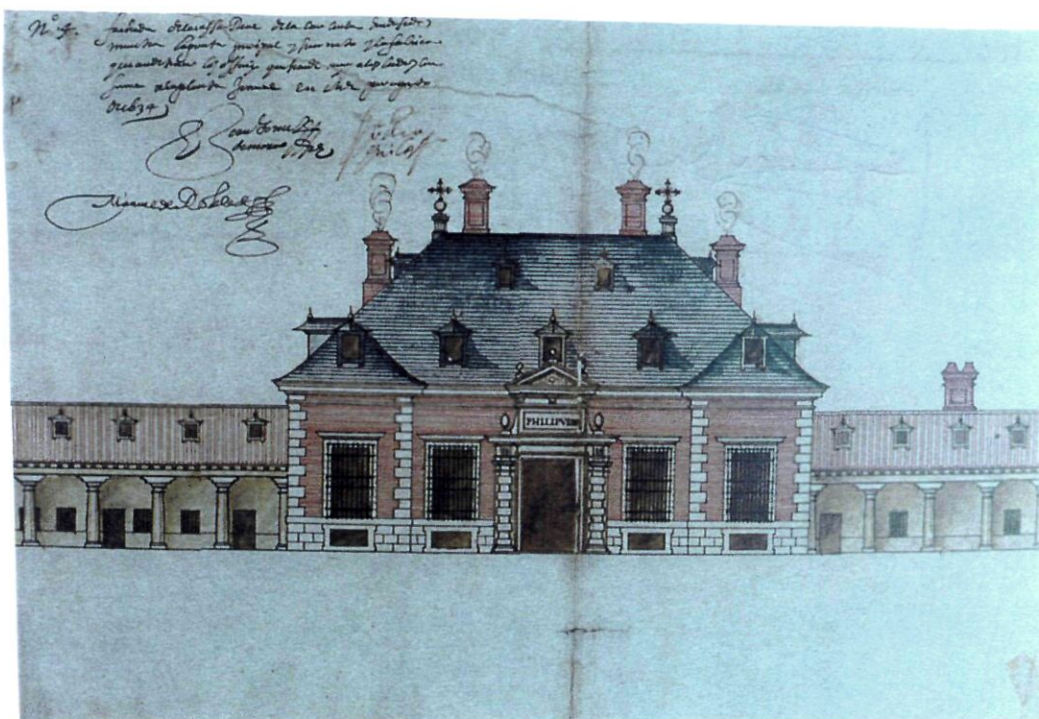
(Fig. 74) Robert de COTTE, *Corte transversal del Casón del Buen Retiro*.



(Fig. 75) Alonso CARBONEL, Traza para el vallado de la plaza principal del Buen Retiro.



(Fig. 76) Alonso CARBONEL, Planta de la plaza del Prado Alto.



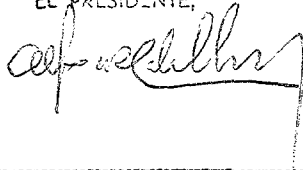
(Fig. 77) Juan GÓMEZ DE MORA, *Proyecto para la Casa de la Zarzuela*.



(Fig. 78) *Vista de la Casa de Vaciámadrid*.

REUNIDO, EN EL DIA DE LA FECHA, EL TRIBUNAL QUE SUSCRIBE, ACORDO CONCEDER
A LA PRESENTE TESTIFICACION LA CALIFICACION DE Schlesinger con laude per unanimidad
EN ORDEN, 7 de febrero de 2003

EL PRESIDENTE,



EL SECRETARIO,



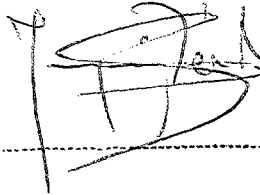
FDO.:

FDO.:

PRIMER VOCAL,

SEGUNDO VOCAL,

TERCER VOCAL,



A. Buskirk

J. Gerard Burrell

FDO.:

FDO.:

FDO.:

